

Cultura libre de Estado

Jaron Rowan

traficantes de sueños

Cultura libre de Estado

traficantes de sueños

Traficantes de Sueños no es una casa editorial, ni siquiera una editorial independiente que contempla la publicación de una colección variable de textos críticos. Es, por el contrario, un proyecto, en el sentido estricto de «apuesta», que se dirige a cartografiar las líneas constituyentes de otras formas de vida. La construcción teórica y práctica de la caja de herramientas que, con palabras propias, puede componer el ciclo de luchas de las próximas décadas.

Sin complacencias con la arcaica sacralidad del libro, sin concesiones con el narcisismo literario, sin lealtad alguna a los usurpadores del saber, TdS adopta sin ambages la libertad de acceso al conocimiento. Queda, por tanto, permitida y abierta la reproducción total o parcial de los textos publicados, en cualquier formato imaginable, salvo por explícita voluntad del autor o de la autora y sólo en el caso de las ediciones con ánimo de lucro.

Omnia sunt communia!

Primera edición: 1000 ejemplares.
Junio de 2016
Título:
Cultura libre de Estado
Autor:
Jaron Rowan
Correción y edición previa:
María Serrano
Maquetación y diseño de cubierta:
Traficantes de Sueños.
Edición:
Traficantes de Sueños
C/ Duque de Alba, 13
28012 Madrid. Tlf: 915320928
e-mail:editorial@traficantes.net

ISBN: 978-84-944600-8-1
Depósito legal: M-22015-2016

Cultura libre de Estado

Jaron Rowan



Índice

Todo texto contiene multitud de voces y de debates. Éste no sería posible sin las interminables conversaciones que he tenido con Rubén, Azucena, David, José Luis, Rosa o Dani por citar a unos pocos. Tampoco sería posible sin la aguda revisión que de forma generosa le hizo al texto María, ordenando, dando sentido a mis apuntes y ajustando los argumentos. También quiero agradecer a Lucía por los cuidados y las cosas bonitas. A Trafis por incitarme a escribir este libelo y claro, por publicarlo. Pero sobre todo quiero darle las gracias a Octavi, mi maestro, del que tanto he aprendido y que de una forma u otra está presente en las páginas que siguen.

Introducción

> Cuál es el sentido —para coleccionistas, instituciones y gobiernos— de invertir en arte y cultura, es decir, cuál es el posible significado de una idea de inversión aplicada a un bien que literalmente no se consume en su uso, sino que es precisamente en su uso donde acontece y se multiplica. (Octavi Comerón, 2011)

Vivimos tiempos emocionantes y frenéticos para la política y para la cultura. Tiempos de cambio cargados de deseos y expectativas. Son buenos tiempos para explorar nuevas alternativas y acabar con unos modelos que se han quedado obsoletos. Aun así, la urgencia y la avidez nos acosan. El principio de realidad se empeña en desinflar nuestras fantasías y domar nuestros unicornios. Las políticas culturales se encuentran hoy en un *impasse*; deben mostrarse capaces de entender el afán de cambio que recorre la sociedad y de dar cabida a nuevas prácticas y formas de vivir lo cultural. La ciudadanía exige, comprensiblemente, unas instituciones más abiertas, transparentes y accesibles. Diversos ejes, círculos y grupos de cultura están desbordando el foco acotado de lo sectorial y exigen la apertura de nuevos espacios y nuevos modos de interlocución con las administraciones. La cultura que nace desde la autonomía, los ámbitos independientes y las prácticas críticas nos señala nuevas formas de entender lo que podría ser una cultura del común. Los criterios de calidad

y validación de las instituciones quedan en entredicho en un momento en el que la ciudadanía es capaz de organizarse y establecer sus propios parámetros de valor.

En este contexto, y de estas tensiones, nacen las reflexiones que siguen. Nace, también, la voluntad de ganar tiempo a las prisas y de plantear un debate sobre cómo puede entenderse la cultura en tiempos del común. Lo que aquí se propone es debatir cómo muchas de las contiendas que surgen del ámbito de la cultura libre pueden volver a ubicarse en el contexto institucional. ¿Tiene sentido pensar en una cultura libre de Estado? ¿Tiene cabida la cultura libre en las instituciones? Son preguntas a las que no se puede dar una respuesta cerrada pero que servirán de guía para los puntos de discusión que presentaré a continuación.

La cultura libre, ese fenómeno tan difícil de definir que nace inspirado por el movimiento del software libre, que cambió ya desde la década de 1980 las reglas de juego de cómo se produce, distribuye y piensa el software. De la misma manera la cultura libre ha desempeñado un papel muy importante en el replanteamiento de las formas de producción y organización de la cultura contemporánea. Hacia finales de la década de 1990 surgió como un movimiento de resistencia ante los devastadores efectos que estaba teniendo la actividad del mercado en la esfera del arte y la cultura, cuya consecuencia más clara fue el proceso de privatización de saberes y conocimientos comunes a través de un mecanismo técnico: la propiedad intelectual. Los impulsores del movimiento de la cultura libre señalaron cómo muchos de los modos de hacer propios de las prácticas culturales —compartir, remezclar, citar, intervenir, samplear, etc.— se encontraban amenazados debido a la aplicación de regímenes de propiedad intelectual cada vez más restrictivos. El modelo de negocio inherente a las industrias culturales permitía que las grandes corporaciones y grupos empresariales monopolizasen la producción cultural mediante la sustracción de ideas y saberes que eran comunes. Paradójicamente, la propiedad intelectual, que debía ser tanto un mecanismo de protección de los creadores y creadoras como

una forma de garantizar cierta renta derivada de su trabajo, se transformó en un dispositivo de desposesión de sus ideas. Las consecuencias más claras del modelo fueron la precariedad para los trabajadores y las trabajadoras de la cultura y la concentración de la riqueza en manos de los grandes grupos y de unos pocos sujetos que lograron transformarse en sujeto-empresa/marca, manteniendo viva una imagen de prosperidad con la que podían soñar los trabajadores y las trabajadoras culturales. El modo de producción impuesto por las industrias culturales y creativas nunca fue sostenible ni contribuyó a crear un tejido cultural sano. La respuesta social a este modelo parasitario se articuló en torno a la cultura libre, que, fiel a cierta ética hacker, proponía mecanismos técnicos para solventar los problemas sociales.

La cultura libre no puede considerarse un movimiento unificado. Articula un conjunto de prácticas de naturaleza heterogénea que han ido cambiando a lo largo del tiempo. El fenómeno, que tiene su origen en el contexto anglosajón, ha ido adaptándose a debates vernáculos y a diferentes contextos políticos. En Estados Unidos, por ejemplo, se centró mucho en las licencias y los regímenes de propiedad intelectual; en países en vías de desarrollo se enfocó más en la propiedad industrial y en la lucha contra las patentes; en países como Brasil se acercó a la cultura de Estado inspirando muchas de las políticas de carácter progresista que intentó implementar Gilberto Gil durante el mandato de Lula. En el Estado español, la cultura libre ha pasado de ser un movimiento de resistencia frente a unas políticas claramente pensadas para las grandes corporaciones y los grandes medios, a situarse en el centro de las discusiones y las prácticas de las organizaciones que defienden el procomún como modelo organizativo, económico y social. Todas estas diferencias, sin duda considerables, complican la posibilidad de hablar de cultura libre sin detenerse a matizar o declinar el término. Además, el movimiento ha ido mutando, y el foco de su interés y de sus campos de acción se ha desplazado. Al principio, gran parte del trabajo se concentró en la necesidad de pensar y definir licencias. Por eso se

publicaron un gran número de trabajos que abordaban de forma crítica la propiedad intelectual. Paulatinamente, la conversación se dirigió hacia los estándares de producción y los modelos de negocio. El procomún ocupó la palestra y, seguramente, todos estos debates sobre procomún, transparencia, espacios y modelos de gobernanza facilitaron que la cultura libre impregnara ciertas sensibilidades políticas que han ocupado las instituciones bajo el impulso municipalista. A continuación, quiero hacer un recorrido por estos diferentes debates a fin de sostener una reflexión acerca de cómo podría pensarse la cultura libre desde el materialismo o, si quisiéramos transformar este objetivo en un titular, cómo podría ser una cultura libre de izquierdas.

Sin duda, uno de los principales problemas que trae de fábrica la cultura libre es que nació en el contexto anglosajón y que algunos de sus impulsores, como Lessig o Benkler, creen firmemente en el libre mercado: estos autores definieron sus modelos a partir de dicha fe. Es por eso que la cultura libre desprende siempre un cierto tufillo liberal. Y si bien es verdad que el estrambótico padre espiritual del software libre, Richard Stallman, no dudó en aclarar que cuando acuñó el término lo hacía en «términos de libertad, no de barra libre» (Stallman, 2004), muchos de los escritos sobre cultura libre tienen más de liberal que de libertario. En un principio se creía que introduciendo cambios en el mecanismo técnico, las licencias, se podría subvertir la lógica de los mercados culturales. Así, fueron apareciendo diferentes modelos de licencias que tenían el objetivo de dar más control a los autores y las autoras y que a la vez permitían compartir y remezclar las obras, o crear obras derivadas, sin miedo a encontrarse con demandas inesperadas.

El conjunto de licencias que ha tenido más repercusión han sido seguramente las denominadas Creative Commons, que, a través de un formulario online, permiten elegir la que más encaje con las necesidades de cada autor y autora. Si bien estos pueden decidir de forma individual cuál es la mejor licencia bajo la que publicar su obra, la obligación de hacer valer esos derechos también atañe al ámbito

individual. En ese sentido, nada cambia con respecto de la forma de funcionamiento de los modelos de propiedad intelectual más restrictivos. Una de las primeras críticas que se hicieron a estas licencias resumía el problema de forma clara: «Las Creative Commons crean comunes sin comunidad» (Berry y Moss, 2007). Igual que las privativas, las licencias Creative Commons dejan al creador o creadora indefensos frente a los grandes grupos, las corporaciones o las industrias culturales (y sus aparatos jurídicos) ávidas de explotar nuevos materiales.

Este problema ha ocupado un lugar central en muchos de los debates y reflexiones sobre el papel que puede desempeñar la cultura libre como una herramienta que no solo debe garantizar la igualdad, sino que ha de propiciar también el igualitarismo. En un intento de conciliar a los creadores con las comunidades a las que pertenecen, el programador y activista Dmytri Kleiner propuso la licencia *Copyfarleft* (2010). Esta permite que artistas y creadoras hagan uso de los contenidos siempre y cuando las y los autores pertenezcan a comunidades que no defienden intereses corporativos. Antes que para darle solución, la licencia sirvió para poner de relevancia el problema, pero fue un claro indicio de que para que la cultura libre tuviera capacidad de transformación, era necesario ir más allá de las licencias y empezar a trabajar en el nivel de los modelos organizativos y productivos. De lo contrario, las licencias se quedarían en el limbo de lo simbólico, desmaterializadas y desvinculadas de las necesidades de protección de los creadores frente al mercado.

Con esto no se pretende minusvalorar los interesantes procesos transformadores que generó la introducción de nuevas licencias. El movimiento *Open Access* de publicaciones académicas libres es un claro ejemplo de ello. Ha servido para exponer y transformar los vicios de un sistema corrupto de publicaciones universitarias que solo se consumen en las propias universidades y cuya base económica es absolutamente escandalosa. Para mantener su trabajo, los académicos y las académicas se ven obligadas a publicar artículos de forma sistemática, lo que por un lado los hace dependientes

de estas publicaciones, pero por otro los convierte en colaboradores gratuitos de las mismas. El trabajo de revisión entre pares también se realiza de forma gratuita y, pese a ello, las bibliotecas de las universidades están obligadas a desembolsar grandes cantidades de dinero para poder dar a sus usuarios acceso a estos materiales. También fue desde la cultura libre donde se concibió una enciclopedia abierta y editable, que ahora mismo es una herramienta indispensable para estudiantes, investigadoras y todo aquel que quiera ganar un animado debate de café. No hay que olvidar que fueron los colectivos que abogaban por la cultura libre los que dieron la voz de alarma e intentaron evitar la introducción de regímenes de propiedad intelectual más restrictivos como la denominada Ley Sinde-Wert. Estos movimientos frenaron los paulatinos intentos de privatización de la red o lograron impedir la imposición de cánones abusivos, sacando a la luz los tejemanejes de las entidades de gestión de derechos. Pero, sin duda, donde más incidencia han tenido estas licencias ha sido en museos, archivos y colecciones públicas, que han ido asumiendo estas ideas, haciendo mucho más accesibles los contenidos generados con fondos públicos. Existe, sin duda, un cambio de sensibilidad respecto a los usos de esos materiales y al papel que deben tener las instituciones. En este sentido, no deja de ser paradójico que donde mejor operan las licencias libres sea en entornos con cierta protección frente al mercado, como las instituciones públicas. Puede que las licencias libres no hayan transformado los mercados, pero, sin duda, están contribuyendo a democratizar estas instituciones que en muchas ocasiones habían olvidado cuál era su mandato: garantizar el acceso a la cultura a toda la ciudadanía. Aun así, son muchas las críticas ramplonas y oportunistas que, atrapadas en la crítica al optimismo con el que nació el movimiento, lamentablemente, no han sabido ver qué ha pasado más allá de las licencias.

No sin cierto esfuerzo pedagógico y a través de numerosas presentaciones y debates se logró que las comunidades culturales comprendieran y asimilaran los mecanismos de funcionamiento y las posibilidades de las diferentes

licencias. En paralelo, se fue confirmando la sospecha inicial de que, para que estas tuvieran cierto efecto, era necesario introducir cambios en la forma en la que operaban los mercados culturales. Eso implicaba una revaluación del tipo de deseos y subjetividades insertos en el ámbito de la cultura y un profundo trabajo de búsqueda e imaginación de nuevos modelos productivos y estructuras empresariales. Si bien la crítica a la precariedad laboral podía contribuir a abrir reflexiones sobre el primer asunto, para el segundo apenas se contaba con intuiciones y conjeturas. Pronto empezaron a confundirse los «chiringuitos» con las transformaciones productivas y cualquier modelo de financiación que sonara a nuevo se ponía como ejemplo del potencial económico de la cultura libre. La tarea no era fácil, había que redefinir el mercado de forma que garantizara igualdad de oportunidades tanto a quienes operaban usando licencias y modelos libres como a quienes no lo hacían. Un mercado que en el Estado español estaba fuertemente atravesado por lo institucional y por tramas de corruptela y clientelismo. La economía de la cultura libre se enfrentaba a un libre mercado que tenía poco de libre y andaba escaso de mercado. El debate sobre los nuevos modelos de negocio no se dejó contaminar por los desarrollos en el ámbito de la economía social y cooperativa y, en términos generales, no se enfrentó a la idea de un/a creador/a individual que opera de forma aislada y es capaz de vivir de sus ideas. Las menciones al crowdfunding no faltaban en ninguna conversación o debate sobre la cuestión y, si bien es verdad que hubo atisbos que suponían cambios de modelo, en ningún caso se llegó a diseñar una maquinaria capaz de combatir el mercado estatalizado de la cultura. Aun así, empezaron a aparecer trabajos de investigación que presentaban pruebas de la existencia de otros mercados y otras formas de organización. El proyecto Empresas del Procomún, del que formé parte, iba en esta dirección.[1] Algo se iba haciendo evidente a medida que se

1 «Empresas del Procomún» fue un proyecto de investigación colectiva acerca de los modelos económicos y las formas de economía que surgen en torno a las prácticas procomunales, coordinado por Rubén Martínez, Colaborabora y yo mismo y que lamentablemente no logramos concluir.

definía esta nueva economía de la cultura: no hay transformación económica sin transformación social. No era posible pensar en un cambio económico en la cultura sin cambiar el tipo de relaciones, deseos y necesidades que definían el propio ámbito. No era posible cambiar el modelo sin repensar las instituciones y las relaciones clientelares establecidas. No se concurría en un mercado libre, sino en un mercado muy opaco, atravesado por grandes empresas con vínculos con las diferentes administraciones y con las que claramente no se concurría en igualdad de condiciones.

En este contexto apareció el procomún, los bienes comunes, los *commons*, el común o como prefiera denominarse a la gestión y propiedad colectiva de recursos productivos. El procomún, como objeto de estudio, como modelo a explorar y como comodín para paliar las deficiencias que mostraban los «modelos de negocio» vigentes hasta el momento, era demasiado jugoso como para dejarlo pasar. Venía a poner en crisis las categorías de propiedad establecidas, lo público y lo privado, introducía a las comunidades como un elemento indispensable y contaba con una historia sólida y con numerosos ejemplos para su defensa. A su vez, el procomún ayudaba a politizar el debate, puesto que ya no dibujaba un mercado liberal en el que los sujetos debían ganarse la vida de manera individual, usando mecanismos que posibilitasen que sus obras creativo-culturales se socializaran de forma diferente, sino que ponía en el centro la interdependecia, los cuidados y las comunidades. Explicitaba la necesidad de establecer modelos de gobernanza que permitieran a las comunidades gestionar de forma efectiva sus recursos, pero más importante aún, requería de autonomía política para desarrollarse. Lo malo fue que el procomún se transformó en una solución. En lugar de plantearse como una hipótesis de trabajo, se presentaba como un estadio necesario por el que había que pasar y, claro, por allí quería pasar todo el mundo. En poco tiempo todo proyecto cultural que se preciara debía incluir «commons» en el nombre. Hypecommons.

Además, muchos de los debates en torno al procomún escaparon del ámbito exclusivo de la cultura y contribuyeron a que el término se empleara en prácticamente toda discusión sobre el futuro de las ciudades, nuevos comportamientos políticos, modelos económicos, etc. De esta forma, el procomún facilitó que muchos de los principios que habían acompañado a la cultura libre desde sus inicios, como la transparencia, los protocolos abiertos, el trabajo colaborativo, etc., se introdujeran en unos debates que trascendían los objetivos originales con los que se definió la cultura libre.

Sin cambio social no hay cambio de mercado y una sociedad diferente necesita sistemas políticos a la altura. En el Estado español hacía falta democracia. El 15M estaba impregnado de deseos en ocasiones contradictorios, de frustraciones colectivas, de necesidades y voluntades heterogéneas. Pero también de un conjunto de sensibilidades y preocupaciones que desde hacía años se habían ido fraguando en el contexto de la cultura libre. Lamentablemente, la cultura no ocupó un lugar central en los debates que afloraron en las plazas. Las redes que sirvieron para organizar las campañas en contra de la Ley Sinde-Wert fueron las mismas que ayudaron a convocar a las plazas. Wikis y modelos organizativos de la cultura libre se hibridaron con asambleas y metodologías provenientes del ámbito libertario. Los espacios definidos por la cultura libre, centros sociales, plazas ocupadas, locales de colectivos, etc., acogieron debates, asambleas y conversaciones. Editoriales cercanas al movimiento publicaron textos y panfletos. Los festivales de cultura libre se volcaron a reflexionar sobre los cambios políticos. Arquitectos y colectivos que venían pensando un urbanismo abierto diseñaron espacios y mobiliario para acompañar el proceso. En definitiva, la cultura libre se puso al servicio del proceso político. El precio que se pagó puede que fuera alto: dejar de pensar en la cultura. La cultura libre fue capaz de trasladar sus preocupaciones y hallazgos al resto de la sociedad, pero no logró transmitir ni hacer valer la importancia de lo cultural. Impregnó el proceso de distintas formas y sensibilidades, pero no logró definir una agenda

clara de políticas culturales. No sorprende que consistorios y parlamentos estén repletos de activistas que vienen de este movimiento, pero sí llama la atención el poco peso que tiene hoy lo cultural en la agenda política.

Las páginas que siguen nacen impulsadas por esta preocupación. Tienen como objetivo plantear un debate en torno a cómo puede contagiarse la cultura libre de ciertas preocupaciones y planteamientos materialistas. Quieren imaginar políticas públicas y modelos organizativos capaces de acompañar e impulsar los procesos de transformación políticos y sociales que estamos viviendo. En este texto se hará patente la preocupación por sacar a la cultura libre del marco de lo simbólico, para situarla en los debates sobre las infraestructuras y los cambios institucionales. Se hablará sobre protocolos, herramientas y espacios. Se hará lo posible por no repetir ciertos debate fetiche: a las políticas culturales les gusta hablar de públicos, planes estratégicos y sectores; a la izquierda, de hegemonía y ministerios. Aquí sortearemos estos debates para favorecer el surgimiento de otros asuntos. Prestaremos atención a discursos materializados y a dependencias del rumbo. Hablaremos del procomún pero también de cortinas, de excelencia y de afectos.

Si la teología tira de Dios cuando carece de solución clara para un problema, si la sociología tira de la sociedad para evitarse complicaciones (Latour, 2008), en el Estado español la crítica cultural ha tirado de la denominada «Cultura de la Transición» para atajar o zanjar ciertos debates, en lugar de pensar políticas culturales nuevas. Como a un monigote de paja al que es fácil voltear porque difícilmente va a responder, algunas campañas y programas políticos se han construido en torno a este fantasma que produce consenso incluso en su crítica. Es la respuesta que lo explica todo. A continuación pretendo hacer lo contrario, en lugar de dar respuestas o exponer narrativas que cierren, pretendo abrir interrogantes y debates. Para ello es necesario evaluar las políticas y los paradigmas previos, pero también no quedarse enganchado en discusiones recurrentes en torno al «sector», la autoexplotación o los públicos. En definitiva, considero que

es el momento de plantear una posible cultura libre de carácter materialista como espacio para evaluar esta escisión que se ha dado entre lo político y lo cultural. Entre la complacencia y el cambio. Entre lo conocido y el deseo. El deseo de una cultura crítica, transformadora y de Estado.

I. La cultura como derecho, como recurso, como problema o como bien común.

Breve crónica de cómo, mientras unos pensábamos la cultura común, otros destruían lo público

Un matemático, un contable y un economista acuden a una entrevista de trabajo. El primero en ser entrevistado es el matemático. El entrevistador le pregunta cuánto suman dos y dos, a lo cual este responde que cuatro. El entrevistador lo mira fijamente y le pregunta: «¿Está usted seguro?». El matemático no lo duda: «Seguro». A continuación, pasa el contable y le pregunta por el resultado de la suma de dos más dos. «De media serán cuatro», responde. Por último, pasa el economista al despacho y el entrevistador le pregunta: «¿Cuánto son dos más dos?». El economista lo mira con rostro serio, se levanta de la silla, se cerciora de que no hay nadie más en la sala, cierra la puerta y las ventanas, baja las cortinas y susurra al oído del entrevistador: «¿Cuánto quiere usted que sea?». (Chiste)

La consulta lanzada por el Libro Verde subrayaba la idea de que las industrias culturales y creativas poseen un gran potencial sin explotar para crear riqueza y empleo y que mediante sus efectos indirectos es posible ofrecer una vía hacia un futuro más imaginativo, cohesionado, ecológico y próspero. (Pau Raussell, 2014)

En lo que respecta a las políticas culturales, estamos viviendo un inusitado momento de transición. Se hace visible que las dos principales tradiciones sobre las que estas se sustentaban muestran síntomas de agotamiento. Una de ellas se fundamenta en esa visión ilustrada que entiende la cultura como un ente educador, «lo mejor que se ha dicho o escrito» como en su momento argumentó Matthew Arnold. La otra, más reciente, contempla la cultura como un elemento de desarrollo cuyo valor reside en su capacidad de generar beneficios económicos. No sorprende que esta crisis en el ámbito de las políticas culturales coincida con un momento de transformación política y social sin precedentes, al menos en el Estado español. Por esta razón, es una necesidad acuciante diseñar un nuevo paradigma para las políticas culturales, capaz de entender el papel que puede desempeñar la cultura como agente crítico y de transformación. Es importante imaginar y diseñar políticas culturales que posean una perspectiva crítica y materialista y que rompan con los imaginarios y tradiciones antes mencionados, que, siendo hegemónicos, solo han contribuido a desplazar las cuestiones referentes a la cultura fuera del centro de las preocupaciones de interés social.

A continuación, me propongo analizar las causas del agotamiento de ambos discursos, explorando cómo la cultura ha pasado de concebirse como un ente civilizador y una fuente de riqueza, a aparecer como un problema, tanto para una parte de la ciudadanía, que recela de la denominada cultura de Estado, como para una clase política que no sabe encontrar claves para pensar la cultura tras la crisis global. Para entender este agotamiento de las políticas culturales, y a riesgo de redundar en una idea que ya se ha repetido con insistencia,[1] hay que tener en cuenta, en primer lugar, el proceso por el que las administraciones públicas pasaron de concebir la cultura como un derecho democrático a considerarla un recurso.

---

[1] A este respecto puede consultarse «Nuevas economías de la cultura», que escribimos Rubén Martínez, Clara Piazuelo y yo mismo en 2009. En ese texto hacíamos una relectura, no del todo ortodoxa, de la idea de la cultura como recurso formulada por George Yúdice. Esta nos resultó útil para describir la evolución de las políticas culturales en el Estado español.

Este proceso no es reciente y no se puede comprender sin tener en cuenta la crítica a la cultura de Estado que se desarrolló ya en la década de los años sesenta, cuando la crítica institucional elaborada por parte de movimientos sociales y contraculturales contribuyó a debilitar la legitimidad de las instituciones públicas (McGuigan, 2004). Se argumentó entonces que la política cultural imperante, que aún se sustentaba en ideales ilustrados, no resultaba representativa ni del conjunto de la sociedad ni de todos los espectros políticos. El neoliberalismo, en su desconfianza y rechazo al papel del Estado, no tardó en aprovechar esta situación de debilidad de las instituciones culturales bien para reorganizarlas, como ocurrió en el Reino Unido; bien para limitar su capacidad, como en Estados Unidos; o bien simplemente para destruirlas, como hiciera Collor de Mello en Brasil (McGuigan, 2004; Wu, 2007; García Olivieri, 2004).

Paradójicamente, fueron los gobiernos de corte socialista los que empezaron a ver en las industrias culturales una forma de afrontar la destrucción neoliberal de la cultura, armando un modelo de desarrollo cultural que teórica y presuntamente debía resultar más democrático e igualitario (Hesmondhalgh, 2002; Rowan, 2010). La materia prima de este nuevo entorno industrial era la creatividad, «un recurso ilimitado y sostenible» como diría Landry (2002) y que (lo más importante) estaba al alcance de todo el mundo, ricos o pobres. En esta línea, la profesora Angela McRobbie describió las industrias culturales como un interesante mecanismo de ascenso social (McRobbie, 2002). Durante la década de 1990 y hasta finales de la década de 2000, se sucedieron congresos, estudios, informes, análisis y demás objetos de consultoría orientados a demostrar las bondades económicas de la cultura. Lamentablemente, y de forma paulatina, empezaron a aparecer datos que enturbiaban las estimaciones más optimistas acerca del potencial económico de la cultura (Freeman, 2007; Reid, Albert y Hopkins, 2010). La crisis económica se encargó de hacer el resto, poniendo en entredicho todas las teorías sobre la supuesta resiliencia de las industrias culturales, su capacidad para

crear empleo y su valor como herramienta de desarrollo. Los más optimistas siguen defendiendo hoy que el problema reside en no haber explotado plenamente el potencial de la cultura, otros creemos que ese modelo neoliberal de explotación de la cultura tiene ya poco que aportar. Pero aún son pocas las voces capaces de proponer modelos que permitan atravesar y ahuyentar la idea de que la cultura es, básicamente, un problema.

Es esta ambivalencia la que ha permitido que la oleada de recortes y planes de austeridad que durante estos últimos

seis años ha vivido el continente europeo haya encontrado pocas resistencias frente a los recortes en la esfera cultural institucional. Si no se termina de tener claro para qué sirve la cultura, es difícil plantear marcos, programas o instituciones que puedan fomentarla y apoyarla. A todo ello ha contribuido también cierto recelo por parte de la ciudadanía hacia la producción cultural. De forma creciente, la cultura tiende a ser percibida como un ámbito dividido entre lo meramente comercial y toda una suerte de productos y prácticas elitistas que se financian con dinero público y que poco tienen que ver con las necesidades sociales. Por esta razón es tan importante buscar en este momento alternativas y nuevas respuestas.

A continuación presentaré un análisis histórico del crecimiento de las denominadas industrias creativas para intentar comprender cómo dicho modelo ha ido ganando adeptos y legitimidad pese a que no se ha podido demostrar con certeza ninguna las estimaciones de crecimiento económico que lo sustentaban.

Las industrias culturales y creativas

La noción de industrias culturales se puso en circulación a finales de la década de 1960 (Hesmondhalgh, 2002). Las industrias culturales ofrecían la oportunidad de dotar de un trasfondo cultural a las decisiones político-económicas, y podían acomodar, en parte, a los sectores más flexibles

de la masa laboral, entonces desempleada por la incipiente desindustrialización. En aquel momento se consideraba como parte de las industrias culturales a los grandes grupos o empresas con estructuras verticales, que operaban bajo dinámicas de producción de carácter fordista, y se dejaba fuera de esta categoría a los sectores culturales emergentes vinculados con los entornos urbanos, que se esperaba pudieran ser grandes productores de valor añadido.

No fue hasta bastantes años después cuando apareció la idea de «sector creativo». En 1994 el gobierno australiano elaboró un documento denominado *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy*,[2] con el que intentaba redefinir el potencial y el tamaño del sector cultural del país y en el que se introduce, por primera vez, el concepto de «sector creativo». Con esta denominación intentaba englobar a todas aquellas microempresas, trabajadores autónomos y agentes independientes que trabajaban en los márgenes de las industrias culturales y que, pese a no tener un tamaño considerable, resultaban de extrema importancia a la hora de computar el valor total que aportaba la cultura a las ciudades. Este texto político-cultural pionero defendía la necesidad tanto de poner en valor el patrimonio como de atraer al turismo cultural. Definía la cultura como forma de identidad colectiva y como activo de mercado, pero, sobre todo, situaba la creatividad en un lugar privilegiado dentro de la cadena de producción de la cultura. El documento resulta interesante pues presentaba por primera vez un concepto de la cultura como recurso para el desarrollo económico de una nación. No se promovía la cultura porque fuera «buena» en sí misma, sino porque podía servir para impulsar fines específicos en otros ámbitos, al margen de lo cultural. El documento operaba un giro clave respecto a una tradición de políticas culturales que siempre dio por sentado el valor intrínseco de la cultura.

2 Véase *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy* en http://apo.org.au/resource/creative-nation-commonwealth-cultural-policy-october-1994

Es importante destacar que uno de los puntos más significativos de este documento fue su insistencia en la implementación de un sistema de protección de la propiedad intelectual, un modelo que se recogía poco tiempo después en Reino Unido. El gobierno británico diseñó un plan de promoción de la cultura y de la creatividad como motores económicos de la nación. Este plan fue luego traducido y se convirtió, tal y como veremos, en uno de los pilares básicos de las industrias culturales de buena parte del resto del mundo. En el año 1997, con la llegada al poder del Nuevo Laborismo de Tony Blair, las industrias culturales llegaron a ocupar un lugar predominante en las políticas del nuevo ejecutivo. El gobierno había impreso un cambio discursivo de extrema importancia: el término «cultural» se vio reemplazado por el de «creativo», estableciendo de esta manera lo que ellos denominarían las «industrias creativas». Si bien la cuestión de qué puede considerarse creatividad, o qué diferencia hay entre lo cultural y lo creativo genera profundos debates, en este caso el uso del término creatividad respondía a una necesidad completamente instrumental. Bajo el radar económico aparecían ahora disciplinas como la artesanía, el diseño gráfico, las artes escénicas o el arte contemporáneo, que nunca antes habían sido identificadas como un sector industrial. Por otra parte, se incentivaba un proceso de privatización de las actividades culturales según una lógica de cercamiento de dinámicas, prácticas y saberes colectivos.

Efectivamente, el modelo de las industrias creativas necesita imponer un falso patrón de escasez para seriar los objetos culturales, limitar su uso y reconducir las formas de acceso a la cultura, lo que explica el enorme hincapié que se empezó a hacer en la defensa del copyright en tanto mecanismo de generación de renta. Se abría la entrada a la economía de mercado a un tipo de prácticas y de agentes que hasta ese momento habían vivido casi ajenos, ya fuera porque mayoritariamente dependían de ayudas del Estado o de organismos de cultura o bien porque, simplemente, nunca antes se habían considerado agentes económicos.

En ese momento, se inició también un proceso de demonización de las subvenciones públicas a la cultura, al tiempo que aparecía la figura del emprendedor/a cultural. Al entrar dentro del radio de acción de las industrias creativas, las figuras del artista, del programador, del diseñador o del músico se transmutaron dando paso a la del emprendedor cultural. El movimiento no era en absoluto baladí: con el advenimiento de este nuevo paradigma se propuso un modelo estándar de monetización de las prácticas culturales (a través de la propiedad intelectual), se empezó a regular la cultura siguiendo lógicas de mercado y se construyó un sector —que nunca llegó a percibirse como tal—. Por esta razón evito aquí hablar de sector cultural, al fin y al cabo se trata de una invención administrativa que no describe de forma adecuada una realidad compleja y llena de contradicciones.

Dentro de este nuevo paradigma, el emprendedor se transformó en una suerte de bróker cultural, un agente que moviliza y gestiona redes de contactos, amistad, conocimientos y espacios. Sus ganancias procedían de las rentas derivadas de privatizar (a través de mecanismos de propiedad intelectual) conocimientos y saberes generados en común. Como ha explicado Yann Moulier-Boutang en relación con esta nueva figura del emprendedor post-schumpeteriano: «Con la importancia creciente de las externalidades en la economía contemporánea, el fin de la hegemonía de las grandes corporaciones, la figura del emprendedor adquiere nueva legitimidad» (Moulier-Boutang, 2007: 20). El emprendedor se distancia del modelo schumpeteriano, ya no es el ánimo de lucro la motivación principal a la hora de promover innovaciones y concurrir en el mercado. El afán de expresar la personalidad propia, dar rienda suelta a la creatividad, generar imaginarios y, obviamente, extraer rentas se combinan en esta figura que Yann Moulier-Boutang caracteriza como un «apicultor de externalidades». El emprendedor debe saber detectar dónde se generan nuevos lenguajes, nuevas tendencias, nuevos movimientos culturales y nuevos saberes para capturar las redes heterogéneas de conocimiento y empaquetarlas en objetos culturales concretos.

De esta manera, el emprendedor se vuelve un mediador entre los flujos culturales, las tendencias y los saberes colectivos, y el mercado. Las industrias creativas se construyen sobre este modelo de captura de conocimientos comunes para su puesta en circulación como ideas privadas. El emprendedor introduce la lógica de las marcas en las prácticas culturales, el sujeto se comporta como lo haría una empresa y se enfrenta a sus pares de la misma manera: de forma estratégica, calcula los posibles beneficios y pérdidas que se desprenden de la interacción y busca, ante todo, defender sus intereses. Surge, así, lo que denominamos el sujeto-empresa, el empresario de sí mismo, el emprendedor que compite en el mercado por mantener su nicho y hacer viable su existencia (Rowan, 2014).

Este proceso no ha acontecido de forma casual o accidental, en torno a la figura del emprendedor, a lo largo de los últimos años, se ha edificado una densa arquitectura institucional, compuesta por incubadoras, planes de promoción, oficinas de información, eventos, charlas y talleres, líneas de financiación o espacios de coworking, complementada por toda una serie de programas de televisión, películas, libros y revistas. Los discursos sobre emprendizaje se sustentan sobre densas tramas institucionales que, si bien cambian según países, refuerzan una figura muy parecida.[3] De esta manera, el fenómeno se ha ido multiplicando por diferentes contextos y países, en ocasiones con diferentes nomenclaturas: en Brasil se ha apostado por el concepto de «economía creativa» (Fonseca-Reis, 2008), en Estados Unidos por la «industria del entretenimiento y del copyright» (Howkins, 2002), en el Estado español hay quien ha optado por hablar de «industrias creativas y culturales» (véanse, por ejemplo, instituciones como la extinta Proyecto Lunar[4]). Las mismas

3 He presentado esta idea de forma más desarrollada en el libro *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.

4 Durante la explosión del fenómeno del emprendizaje en cultura en el Estado español nacieron muchas agencias públicas y organizaciones destinadas a su promoción. Gran parte de ellas han desaparecido con la crisis o han mutado y cambiado sus objetivos, fijándose en la promoción de la innovación social o en asuntos parecidos.

ideas se van traduciendo en diferentes programas públicos, diferentes planes de promoción y diferentes instituciones que persiguen el mismo fin: transformar la cultura en un ente de desarrollo económico.

La cultura se hace problema

También en los últimos años, las críticas y protestas a este modelo se han ido acumulando, al tiempo que un buen número de datos ponían en entredicho las estimaciones económicas asociadas a estas políticas. Las denuncias han sido de todo tipo y se han desarrollado en varios niveles. Se ha demostrado que en este sector se han reinsertado formas de discriminación por género (Gill, 2002, 2007), que contribuye a crear desigualdad social (Oakley, 2004, 2006), que estos modelos reproducen y acrecientan la desigualdad por origen étnico (Warwick Comission, 2015), que generan precariedad laboral (YProductions 2009), que reintroducen formas de explotación ya eliminadas en otros sectores (Banks y Milestone, 2011), que las rentas que se derivan excluyen a gran parte de la ciudadanía (Harvey, 2012), que tienden a acumular capital en puntos muy específicos de la cadena de valor, etc. En un principio, estas críticas sociales al fenómeno lograron pasar más o menos desapercibidas frente a un poderoso discurso basado en el axioma de que las industrias culturales generan riqueza económica y favorecen el desarrollo; sólo empezaron a ser tenidas en cuenta cuando surgieron documentos y datos que negaban sus supuestas bondades económicas.

En el año 2007, un informe confeccionado para el ayuntamiento de Londres ponía en crisis las estimaciones sobre la capacidad de producción de empleo de este sector. Las predicciones no se habían cumplido, pero además se ponía en evidencia que la eficacia de los modelos de medición del empleo generado, que había confeccionado el Ministerio de Cultura, Medios y Deporte del gobierno británico, era muy

cuestionable (Freeman, 2007). Todo ello no bastó para detener a la multitud de consultoras y agentes que seguían recetando esta fórmula de desarrollo económico para países con economías emergentes (YProductions, 2009).

The Work Foundation publicó a finales del año 2010 un informe con el título de *A Creative Block? The Future of the UK Creative Industries* donde se analizaba el estado presente y futuro de las industrias creativas en el Reino Unido. Las conclusiones del informe resultaban anómalas, lejos de redundar en los tópicos habituales sobre la fortaleza del sector, su capacidad de sobrevivir a las crisis, las tasas crecientes de empleo o su viabilidad económica, el informe destapaba algunas realidades más crudas y preocupantes. Uno de los principales problemas señalados estaba en la incapacidad de las empresas culturales para crecer en escala, lo que constituía uno de los principales indicadores de la fragilidad del sector. El informe desvelaba también los siguientes datos: «Una mirada general sobre el sector nos muestra una variación de tamaños considerable: por ejemplo, las 8 mayores firmas dominan la televisión, la radio y el sector editorial y acumulan un 70 % de la facturación de estos sectores, mientras que el 63 % de la facturación en el sector musical o en las artes escénicas corre a cargo de pequeñas empresas» (Reid, Albert y Hopkins, 2010: 16). Lo que estas cifras nos indican no es sólo dónde se da una mayor concentración de poder (los medios de comunicación), también nos permiten afirmar que los sectores que generan mayores beneficios son capitalizados por muy pocas empresas, mientras que los sectores con beneficios escasos se reparten entre un número elevado de microempresas. Además, el informe desmentía el mito de que las industrias creativas son inmunes a las crisis económicas o están mejor preparadas para afrontarlas.

> Las industrias creativas son especialmente vulnerables a las crisis económicas, en parte porque el número desproporcionado de microempresas que conforman este sector hace que absorber los golpes económicos exógenos sea mucho más difícil [...] la recesión posterior a 2008 ha tenido importantes consecuencias: su impacto se refleja tanto en las tasas de fracaso empresarial como en los cambios

> laborales. En esta recesión el número de liquidaciones de negocios ha sido mayor que en las dos anteriores y se ha producido una caída brusca en la demanda a medida que el desapalancamiento de individuos y empresas golpeaba con fuerza ciertas áreas que dependen de las industrias creativas: a finales de 2008 un cuarto de las tiendas de música independientes habían quebrado. (Reid, Albert y Hopkins, 2010: 20).

En la misma línea, las cifras de desempleo tampoco dejaban lugar a dudas, «el desempleo directo en las industrias creativas se ha multiplicado por dos, de 43.445 personas desempleadas en abril de 2008 a 83.660 en abril de 2009» (Reid, Albert, Hopkins, 2010: 21). Si bien en el informe estos datos no se contrastan con los del desempleo general del Reino Unido, es importante señalar que la tasa de crecimiento de este último ha sido inferior a la que ha mostrado el sector de las industrias creativas, lo que desmiente las teorías que sostienen que las industrias creativas tienen más capacidad para adaptarse a los vaivenes del mercado que otros sectores, o que su modelo basado en *clusters* de negocios se muestra refractario a las crisis.

Sobre la realidad del tipo de empleo que genera el modelo de las industrias culturales —precario, temporal y discontinuo—, se añade otra situación que contribuye a su depauperación. Tal y como señala un informe realizado recientemente por el Creative Industries Innovation Centre de Australia, el 43 % de esa masa laboral está «incrustada» en otros sectores,[5] es decir, no trabaja de forma exclusiva en el sector cultural (por ejemplo, un artista que trabaja en un restaurante o un músico que da clases de repaso). Curiosamente la organización que confeccionó el informe era una entidad destinada a promover el emprendizaje en cultura y, al igual que muchas de las entidades de este tipo que se crearon durante la última década en el Estado español, cerró en el año 2015.

5 Véase http://www.creativeinnovation.net.au/business/ciic-resources/creative-economy/#intro

Por si estos datos no resultan alarmantes por sí mismos, la última estocada a la inflación discursiva en torno al potencial económico de las industrias culturales se la ha dado uno de sus máximos defensores y responsables: Richard Florida. El consultor y geógrafo publicó en el año 2002 un libro en el que hablaba de la aparición de lo que denominaba las «clases creativas», un nuevo fenómeno social que vendría a transformar las economías urbanas para siempre. Según Florida, la concentración de estas clases de jóvenes creativos en ciertas urbes resultaba fundamental para la creación de riqueza y empleo en las mismas. De este modo, si los núcleos urbanos querían crecer y competir en la liga de grandes ciudades tenían que apostar por atraer y acomodar a estas clases creativas. Lo que otros autores habían denunciado anteriormente como puros procesos de gentrificación (Glass, 1955; Jacobs, 1973), se alumbraba de pronto con una luz positiva; se transformaba en el modelo de referencia para los gobiernos y administraciones locales. Pese a las numerosas críticas que recibió el trabajo de Florida (véase, por ejemplo, Peck, 2005) no hay administración ni plan cultural que en la última década haya escapado a su influencia. La teoría de las «clases creativas», si bien cada vez más debilitada, ha pervivido pese a que el mismo Richard Florida ha llegado a admitir, en una serie de artículos, que las clases creativas generan más desigualdad que prosperidad y que los beneficios económicos que la existencia de estas debía, supuestamente, generar terminaban exclusivamente en manos de unos pocos sujetos.[6] En otras palabras, las industrias creativas promueven un modelo en el que unos pocos ganadores acaban llevándose todo el pastel. Así pues, es difícil a estas alturas considerar que las industrias creativas pueden constituir un modelo viable de desarrollo.

Este es el legado que va a encontrarse quien hoy asuma la responsabilidad de los procesos de gestión y administración de la cultura: un conjunto de visiones completamente

---

6 Véase Florida, «More Losers Than Winners in America's New Economic Geography», *Citylab*, 30 de enero de 2013; disponible en http://www.citylab.com/work/2013/01/more-losers-winners-americas-new-economic-geography/4465/

obsoletas sobre lo que la cultura debe ser y hacer, y que difícilmente podrán contribuir al cambio social que en estos momentos está demandando la ciudadanía. Como ya lo expresó Rubén Martínez, en este contexto se hace urgente «hacer política con la cultura».[7]

La cultura común

En los últimos años se ha ido fraguando una noción que se escucha crecientemente en los foros de debate sobre cultura y políticas culturales, ya sea en forma de artículos, talleres o conferencias, y que también tomó forma en algunos de los programas políticos de los nuevos partidos que concurrieron a las elecciones municipales de 2015. Son muchas las voces que, dando por sentado que el acceso a la cultura es un derecho constitucional y entendiendo que la cultura como recurso privado de explotación individual no conduce a ningún modelo sostenible, han visto en el procomún una posible solución, tanto para conceptualizar el papel social de la cultura como para entrever nuevas formas de explotación económica que se deriven de ella. El especialista en políticas culturales Nicolás Barbieri no duda en afirmar que estamos en un momento de transición entre la primacía de las políticas basadas en el acceso y la introducción de la noción de bien común en las políticas culturales. Como afirma Barbieri:

> A pesar de que todavía no hemos avanzado en la concreción de las relaciones entre políticas culturales y bienes comunes, aquello que de una manera u otra se reclama es el desarrollo de políticas no sólo centradas en el derecho a acceder a recursos y contenidos, sino también en el derecho a acceder a comunidades y a participar en la

---

7 Véase Martínez, «Dejadnos hacer política con la cultura», *eldiario.es*, 24 de octubre de 2014; disponible en http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Dejadnos-hacer-politica-cultura_0_317068433.html

> construcción de las normas, en las reglas de estas comunidades. En definitiva, estamos hablando no sólo de políticas de acceso sino también de políticas de bienes comunes.[8]

La noción de procomún, que no es precisamente nueva, nos habla de un régimen de propiedad que no es ni pública ni privada, una forma de propiedad colectiva y común. Elinor Ostrom, que dedicó gran parte de su vida académica a entender esta realidad y que por ello fue galardonada con un Premio Nobel, explica que si bien es verdad que todas las formas del común están muy situadas, es decir, deben entenderse en su contexto particular, y por tanto difieren unas de otras, es posible observar tres elementos invariables en todas las formas de organización que han logrado preservar la propiedad común de recursos específicos.[9] En primer lugar, se trata siempre de un recurso claramente delimitado y cuya explotación se ha consensuado por parte del grupo social que hace uso de él. En segundo lugar, la comunidad que explota ese recurso se autoidentifica como tal, es consciente de quiénes son sus miembros y cuenta con mecanismos de inclusión y exclusión. Finalmente, la comunidad ha sabido diseñar un conjunto de reglas y sanciones que garantizan la explotación sostenible del recurso, es decir, ha establecido un sistema de gestión que toda la comunidad respeta pero que, a su vez, puede ser modificado por toda la comunidad en caso de que resulte inoperativo.

La aparición de esta noción de lo común puede llegar a poner en crisis ciertos sistemas de gestión y explotación, que o bien eran hasta ahora competencia de las instituciones públicas o bien han sido privatizados y entregados al mercado. Pensar en términos de cultura común presenta

8 Véase Barbieri, «Més enllà de l'accés? Equitat cultural, gestió comunitària i polítiques públiques», 8 de octubre de 2015; disponible en http://interaccio.diba.cat/blogs/2015/mes-enlla-acces-equitat-cultural-gestio-comunitaria-politiques-publiques

9 El pensamiento situado, concepto desarrollado por la filósofa Donna Haraway (2000), nos ayuda a entender que no hay discurso, práctica o tecnología que no esté política y socialmente definida por el contexto en el que se ha creado. Contrasta con la supuesta universalidad del pensamiento humanista y de ciertas formas discursivas que se piensan atemporales.

importantes retos a la hora de plantear políticas públicas que entiendan esta realidad sin establecer un conflicto entre lo público, lo privado y lo común. El primero de estos retos, pese a ser uno de los de mayor entidad, no siempre recibe la atención que se merece. Me refiero al reto que presenta lo público, la necesidad de mantener un sistema de instituciones, espacios, recursos y agentes que sea capaz de fomentar el acceso a la cultura en una época marcada por los recortes económicos y por la existencia de una cierta apatía social hacia la cultura. Es importante seguir defendiendo el mantenimiento de un sistema cultural rico, que sea capaz de dialogar y de mediar entre comunidades heterogéneas, y de dar voz a agentes diferentes. Un sistema cultural que pueda ofrecer los espacios y los recursos necesarios para que las distintas comunidades puedan producir relatos colectivos, fomentando así el surgimiento de identidades compartidas. Un sistema cultural abierto, transitable y desbordable, que no sea excluyente, accesible a jóvenes y viejos, hombres, mujeres, sujetos trans, géneros no normativizados. Que sea capaz de elaborar discursos complejos pero también de aportar experiencias estéticas valiosas y significativas. Y, por supuesto, un sistema cultural que esté obligado a rendir cuentas, a hacer explícitos sus objetivos, y cuya gestión sea transparente y democrática. Hasta ahora, quienes se han encargado de desarrollar acciones a la altura de este importante reto han sido en parte personas más o menos anónimas, funcionarios y funcionarias que con dedicación han hecho su trabajo a pesar del maltrato político e institucional, gestores y gestoras culturales que desde las instituciones han peleado por no rebajar el nivel de exigencia ni la calidad de las bibliotecas, salas de exposiciones, espacios escénicos o centros cívicos en los que trabajaban.

Lo público tiene, obviamente, límites. Debe hablar, interpelar y mostrarse accesible a tantos públicos que no puede permitirse la hiperespecialización. Ni la experimentación ni la innovación son a menudo sus propiedades más características. Ninguna de estas casa bien con el público masivo, que habitualmente se encuentra más cómodo entre cosas

conocidas y que a veces se muestra reacio a lo experimental o a los lenguajes no estandarizados. En la cultura pública, el margen que queda para las propuestas arriesgadas es menor y la participación está limitada al acceso. En este sentido, el acceso se concibe como una suerte de consumo pasivo de la cultura, que puede ir acompañado de planes educativos o de participación más o menos explícitos, pero siempre con claros límites (al fin y al cabo una institución cultural, por ejemplo el Museo del Prado, no puede permitirse que todos sus usuarios intervengan en las obras que exhibe o que exhiban sus propias obras en las salas sin que ello suponga un perjuicio a la función que se le ha encargado de preservar el patrimonio). Estas son las posibilidades, pero también las limitaciones, de lo que se entiende por lo «público estatal».

La acción cultural, obviamente y por suerte, no viene promovida únicamente por las instituciones públicas que dependen del Estado. Estas entidades se rodean y nutren de una serie de agentes, espacios, actividades y acciones culturales que las complementan y que enriquecen cotidianamente nuestra vida cultural. Me refiero a toda la acción cultural impulsada desde el ámbito de lo «público no estatal», es decir, por las asociaciones, organizaciones de vecinos, colectivos, ONGs, etc., que tienen una función pública pero que no son estrictamente entidades públicas. Estas entidades, muy presentes en municipios más pequeños pero también en los barrios de las grandes ciudades, cumplen la función de capilarizar la acción cultural. Por ejemplo, las fiestas patronales, los pasacalles, las diversas formas de la cultura popular, las asociaciones culturales, recreativas y demás están en manos de ciudadanos y ciudadanas que trabajan, en muchas ocasiones de forma desinteresada, para que esta agenda cultural se cumpla. Gran parte de estas organizaciones tienen una suerte de mandato público, normalmente funcionan gracias a subvenciones públicas. Por ello deben mantener ciertas garantías de acceso, pluralidad, calidad, etc. A pesar de ello tienen autonomía para decidir tanto sus contenidos como el enfoque de sus actividades. De todas formas y en última instancia, están sujetas a las normativas, plazos, calendarios y presupuestos

previamente definidos por lo público. Todas estas organizaciones y colectivos complementan, enriquecen, negocian y a veces retan al ámbito de lo público estatal. Cumplen una función muy importante y son imprescindibles para entender cómo se articula y promueve la cultura en el Estado español.

Hablar de los ámbitos de lo público estatal y no estatal, igual que hablar de público o privado, supone hablar de categorías que no son puras, cerradas ni herméticas. Muchas de estas categorías se combinan, hibridan o complementan en modelos no siempre transparentes ni exactamente democráticos. El auge del neoliberalismo ha contribuido a desdibujar estas fronteras, impulsando modelos de gestión pública que tendían a delegar competencias en entidades privadas. Un ejemplo es el modelo de la llamada gestión cívica que se puso en marcha en Cataluña a finales de la primera década del siglo XXI y que consiste en la cesión de equipamientos públicos a grupos de ciudadanos que debían hacerse cargo total o parcialmente de estos lugares.[10] También se ha hablado mucho de la cogestión, esto es, un modelo híbrido en el que la responsabilidad de estos espacios correspondía en parte a la administración y en parte a la ciudadanía o a alguna empresa. A diferencia de la gestión cívica, que implicaba de forma explícita a la ciudadanía, la cogestión dejaba una puerta abierta a la empresa, que podía presentarse tanto en forma de pequeñas cooperativas de trabajo como de grandes grupos empresariales que, aprovechando

10 Joan Pere la definía así: «La gestión cívica, tal y como se recoge en la ponencia presentada en el "II Congrès d'Associacions de Barcelona", es un modelo de gestión de un espacio de titularidad municipal o de un proyecto de intervención que, en su base, supone un acuerdo entre el Ayuntamiento de Barcelona y una asociación sin ánimo de lucro implicada en el tejido asociativo del territorio (o de una entidad de segundo orden, es decir, una asociación formada a su vez por otras asociaciones) que sería la entidad gestora del espacio y sus actividades. Esto es: la sociedad civil pasaría de jugar un papel consumidor-pasivo, a otro tipo de papel que supondría la participación directa y la gestión de los recursos». Véase Pere, «La gestión cívica: ¿gimnasia revolucionaria o meros estiramientos pequeñoburgueses?», *Rambla. Público.com*, 7 de febrero de 2011; disponible en http://www.revista-rambla.com/v1/sociedad/articulos/485-la-gestion-civica-igimnasia-revolucionaria-o-meros-estiramientos-pequenoburgueses

la oportunidad, han terminado por asumir la gestión íntegra de equipamientos culturales. También hay situaciones en las que los recursos públicos son explotados directamente por entidades privadas, sin buscar fórmulas de control o sin que sean explícitos los supuestos bajo los que se ha otorgado esta externalización. Todos estos modelos híbridos deberían obligarnos a considerar quién es responsable, y por tanto debe rendir cuentas, del funcionamiento de estos equipamientos, ya que muchas veces la responsabilidad se diluye entre organismos cuyas competencias no resultan del todo claras. De forma paralela se ha empezado a hablar de gestión colaborativa, un modelo en el que la ciudadanía asume parte de la gestión, siempre bajo el mandato de lo público, y que parece ser un primer paso hacia la cesión de equipamientos públicos a grupos de ciudadanos/as dispuestos a asumir la responsabilidad y el trabajo que supone mantener en funcionamiento una infraestructura cultural. Tenemos un ejemplo de gestión colaborativa en el caso de la Tabacalera de Lavapiés, un proyecto con tantas luces como sombras.

También recientemente se ha empezado a hablar gestión comunitaria, o común, de la cultura. Como explican Font, Ojeda y Urbano en su artículo «La gestión comunitaria en la economía social y solidaria»: «La gestión comunitaria, la idea es otra. Se parte del presupuesto de que los equipamientos y servicios son bienes comunes de la población, no recursos de la administración» (2015). Esto supone un cambio sustancial de enfoque respecto a los modelos que he descrito anteriormente. Más allá de las tibias propuestas de la cogestión o la cesión temporal de equipamientos, la gestión común de la cultura nos lleva a un paradigma de propiedad completamente diferente. Se entiende que las infraestructuras y los equipamientos son bienes comunes que pertenecen a toda la ciudadanía que se comprometa en su gestión. Escapando de esta manera del binomio público-privado, quedamos enfrentados al tercer y último reto que quiero presentar: el reto de lo común.

Como he señalado anteriormente, en los espacios tanto de los movimientos sociales como de ciertos agentes culturales, e incluso en los programas de algunos de los nuevos partidos, se ha pasado de hablar de la cultura entendida como un derecho o un recurso, a la cultura entendida como un bien común. Sin duda esto plantea un importante reto. Las políticas culturales que se han implementado en el Estado español desde la llegada de la democracia, si bien han estado salpicadas por visiones economicistas de la cultura, siempre han situado al Estado y sus administraciones en el papel de tutores y administradores de la cultura. La implementación de políticas orientadas a promover la cultura como bien común, aunque estimulante, parece también de difícil realización, teniendo en cuenta que apenas contamos con un puñado de referentes claros, tanto en lo que concierne a las propias políticas como en lo que respecta a los trabajos de evaluación que puedan ayudarnos a comprender todas las implicaciones que conllevaría dicho proceso. Por suerte, en el Estado español tenemos algunos ejemplos incipientes de colectivos o espacios que han optado por explorar este modelo. Los más notables serían, sin duda, algunos centros sociales como La Casa Invisible de Málaga.

Es importante señalar que tanto la concepción que entiende la cultura como un derecho, como la que la entiende como un recurso generan una dicotomía que no podemos dejar de abordar: la división entre consumidores y productores de cultura. En términos generales, los grandes equipamientos se entienden como centros de consumo de cultura que, pese a que puedan tener espacios destinados a la participación, espacios para la pedagogía o elementos interactivos, están fundamentalmente diseñados para facilitar al máximo el acceso a la cultura (entendido este, como antes señalábamos, como un consumo pasivo de la misma). Entender la cultura como un bien común implica que el consumo y la producción de la misma no son actividades disociadas. E implicaría también entender que la cultura, además de enriquecernos espiritualmente y de contribuir a hacernos sujetos más críticos, es una fuente colectiva de

riqueza económica. De esta idea surge la noción de acceso productivo, es decir, aquellas formas de acceso que permiten que los colectivos, las empresas o la ciudadanía puedan hacer un uso lucrativo del recurso. De esta forma, las instituciones pasan a concebirse como infraestructuras del común, es decir, como elementos que permiten que la autoorganización se constituya como una fuerza política y genere beneficios económicos. Las instituciones culturales pasarían a entenderse, así, como lugares en los que la ciudadanía consume y produce su cultura, lo que implicaría un cambio radical a la hora de concebir qué y para quiénes son las instituciones.

A lo largo de este libro voy a explorar esta idea de cultura común y las contradicciones y problemáticas que puede implicar. Sobre todo es importante no creer que la cultura común es una solución o una pócima mágica que va a solventar los problemas a los que las políticas culturales intentan dar respuesta desde hace décadas. Sí argumento que la defensa de la cultura como un común es un planteamiento necesario en el marco del proceso de democratización que está atravesando el Estado español desde el 15M, al menos en tanto intento de conciliar la acción cultural con la transformación política y social. Como se expondrá más adelante, la cultura común no tiene por qué ser accesible ni respetuosa con toda la ciudadanía. Se trata de una cultura autónoma que, en ocasiones, dialogará con el Estado, pero que para poder funcionar necesita establecer sus propias pautas de actuación. Veremos también cómo la cultura común tiene un carácter mucho más experimental y genera pensamiento y espacios políticos, pero para ello requiere, como decimos, de autonomía y de un pensamiento autónomo. Sin duda alguna, la cultura común implica el empoderamiento de la ciudadanía, favorece la cohesión de las comunidades, ya que son las propias comunidades quienes deciden sobre sus equipamientos, pero también implica conflicto. Implica resistencias y pensamiento crítico, y, finalmente, la puesta en crisis de uno de los

principios que rigen las sociedades actuales: la propiedad privada. La cultura común supone la distribución de poder pero también el antagonismo.

Siempre es difícil encontrar proyectos o instituciones plenamente autónomas, pero si damos un paseo por lo empírico encontramos un conjunto de prácticas heterogéneas, más o menos autónomas, más o menos abiertas. Algunas de ellas más cercanas a lo público estatal, otras completamente alejadas. Muchos de estos espacios acogen a colectivos e iniciativas de lo que hemos denominado público no estatal. En algunos espacios comunes encontramos proyectos de comercio justo, cooperativas o entidades con ánimo de lucro.

Por eso, en lugar de intentar definir un ámbito puro e incontaminado es más interesante hablar del espectro de lo común, con el fin de ser capaces de imaginar políticas y modelos de gestión que entiendan los gradientes y matices que aparecen entre lo público estatal, lo público no estatal, las diferentes formas de cogestión, la gestión comunitaria y la gestión común. Es necesario articular políticas públicas capaces de entender y promover este ecosistema y sus diferentes manifestaciones. Es el momento de diseñar políticas públicas que cuiden lo público y potencien las infraestructuras comunes. Lo común no puede ni debe reemplazar a lo público estatal. Las infraestructuras del común son una realidad: espacios, herramientas, protocolos, estándares, etc., que se han creado gracias al ingenio y la cooperación, y es necesario seguir imaginando esta institucionalidad del afuera, estas instituciones, seguramente frágiles, que surgen de los desbordes. La cultura común tampoco puede terminar sirviendo para que a los grandes grupos empresariales les sustituyan, en el modelo de externalización de los servicios culturales, empresas de base cooperativa o cercanas a la economía social. Al fin y al cabo, la solución al problema político no puede acabar siendo la defensa de las externalizaciones «menos malas». La cultura común ha de aspirar a serlo.

De igual manera, es nuestra responsabilidad defender el espacio de lo público estatal, que ha sido salvajemente erosionado por las sucesivas oleadas de privatizaciones y agresiones neoliberales. Su desmantelamiento progresivo no debe dejarnos indiferentes. Lo público no estatal requiere de acompañamiento y cuidados, de una supervisión no intrusiva. Es importante acabar con la cultura de los objetivos verificables y la fiscalización exhaustiva, pero es igualmente necesario crear marcos propositivos de acción con el objetivo de acabar con las tramas clientelares y las pequeñas corruptelas. En el ámbito de la cultura común queda mucho por hacer. Es necesario respetar y fortalecer las instituciones autónomas y las infraestructuras colectivas, y es igualmente urgente establecer modelos de gobernanza que garanticen el buen funcionamiento de estos espacios y proyectos, pero, más importante aún, es acuciante diseñar modelos pensados tanto para garantizar su sostenibilidad económica como para cuidar las vidas de las personas que los gestionan y habitan. Se trata, sin duda, de un reto complicado. Por eso hay que asumirlo con audacia, creatividad y, obviamente, con amor.

II. Por un acceso radical a la cultura

> Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho. (Artículo 44 de la Constitución española)

> Las políticas públicas se han centrado en la edificación de la obra y en la administración y regulación de su acceso, y han dejado en un segundo plano las implicaciones (fundamentalmente políticas) que tienen su uso y su integración en la vida cotidiana. (Nicolás Barbieri)

Por raro que pueda sonar, la cultura común no es la de todos. La cultura común no puede ni debe ser de todos. La cultura independiente, la cultura crítica, una cultura que pone en crisis la noción de propiedad privada no puede ni debe reemplazar a una cultura pública, democrática y accesible. Asimismo, la gestión común de recursos o equipamientos culturales es incompatible con el libre acceso. Para ser eficientes, los comunes deben contar con mecanismos claros de entrada y salida, es decir, deben distribuirse responsabilidades sobre su gestión y establecerse límites a su acceso y uso. La cultura común no aspira al universalismo sino a un particularismo radical. La cultura común no es de interés general. Puede haber conflictos entre los intereses de lo público estatal y lo común, y de hecho es deseable que los haya. Por eso es necesario definir claramente los límites de lo público y lo común y las responsabilidades que se le pueden exigir a uno y otro ámbito.

Los espacios autogestionados, por ejemplo, son casi siempre de acceso restringido; las razones por las que no puede acceder el público general a veces son de carácter simbólico (la estética del lugar, la imaginería, el ambiente parecen suponer un obstáculo para muchas personas), material (arquitecturas no adaptadas, espacios de difícil acceso) o normativo (regulaciones propias que establecen quién puede y quién no puede acceder). Otros espacios autogestionados, como por ejemplo las peñas gastronómicas, pueden ser en ocasiones lugares discriminatorios. Los colectivos que gestionan elementos culturales de forma común no tienen por qué ser inclusivos. A diferencia de lo público, ninguno de estos espacios tiene un mandato por el que hay que incluir a toda la ciudadanía en sus actividades. Las instituciones públicas, por el contrario, deben dar cabida y voz a todo tipo de comunidades y sujetos. Como vemos, lo común no elimina la necesidad de lo público: entre ambas realidades encontraremos lugares de fricción pero también espacios de complementariedad.

El común no puede ofrecer un servicio público y lo público estatal elimina la posibilidad de la gestión común. Entre esos dos polos, hay multitud de matices. Por eso lo interesante es plantear coaliciones y complementariedades entre los dos modelos. Si consideráramos que la integración de los espacios comunes en un programa de políticas públicas pasa por someterlos a las mismas normativas y exigencias que tienen en la actualidad los centros públicos, estaríamos cometiendo un inmenso error: el éxito de la gestión común radica precisamente en su capacidad para establecer modelos de gobernanza específicos. Someterse a los criterios de lo público supondría una presión que aniquilaría de facto muchos de estos espacios. Es, por tanto, necesario articular criterios de coexistencia, pactos, que permitan la cohabitación de dos modelos diferentes, regulados por criterios y objetivos que son, obligatoriamente, distintos.

Los espacios gestionados por comunidades que aspiran a la autonomía política y a desarrollar una cultura crítica tienen un difícil encaje en la burocracia institucional, sus

normas y protocolos de uso. Lo común no puede, ni debe, reemplazar a lo público, no aspira a ello. La cultura común no puede autoimponerse los criterios de acceso o calidad de lo público, ya que ni dispone de los recursos necesarios, materiales o humanos, ni ha recibido el mismo mandato que lo público estatal. Por su parte, lo público no puede aspirar a devenir común. Ni todas las instituciones pueden ser gestionadas enteramente por comunidades, ni las comunidades deben hacer suyos todos los equipamientos. A diferencia de los espacios del común, lo público estatal debe aspirar a servir a una ciudadanía imaginaria que aspira a ser universal.

Pero, como ya hemos adelantado, el procomún no es una categoría estática sino una escala de gradientes y tanto las prácticas culturales como los espacios y los modelos de gobernanza que los rigen tienden a hibridarse. A continuación voy a proponer algunas ideas sobre cómo podrían pensarse unas políticas culturales capaces de dar cuenta de estos conflictos y contradicciones, sin que suponga una pérdida de autonomía para los espacios comunes, ni un abandono de competencias por parte de las instituciones públicas.

Como efecto de unas políticas guiadas por el imperativo del acceso, en el Estado español se han construido museos, bibliotecas, teatros, auditorios y grandes infraestructuras. El objetivo es permitir a la ciudadanía el consumo de cultura en condiciones óptimas y sin necesidad de la intervención de entidades privadas. Durante la última década, se ha actualizado esta noción clásica de acceso con la introducción de dos elementos nuevos: las ideas de participación y proximidad. En pocas palabras, la participación implica poner en crisis la idea del consumo pasivo de cultura y el concepto de proximidad tiene que ver con el desarrollo de equipamientos culturales de pequeña escala y con el estímulo de las comunidades que los frecuentan. Ambos mecanismos tienen más sentido e incidencia cuando funcionan en una escala municipal.

En cualquier caso, la introducción de estos nuevos elementos no afecta a la concepción del papel del Estado como un proveedor que, en teoría, garantiza, o debería garantizar, el acceso sin discriminar ni favorecer a unas personas sobre otras. Subrayo «en teoría» porque en el Estado español son pocas las medidas que se han implementado para facilitar el acceso de los colectivos desaventajados o de las minorías étnicas a las instituciones culturales. En ese sentido, disponemos de unas instituciones muy pálidas, yo diría que casi blancas. Asimismo, el acceso a la cultura institucional sigue teniendo, no solo en España sino también en gran parte de los países europeos, un importante sesgo de clase. En un informe publicado recientemente en el Reino Unido se exponía que el 87 % de los visitantes a los museos pertenecen a las clases altas (The Warwick Commission, 2015).[1] La crisis económica no ha hecho más que empeorar esta situación. Es un hecho, nuestras instituciones culturales puede que no sean clasistas, pero no han hecho lo suficiente por dar cabida a los intereses ni a los imaginarios de todos los estratos sociales.

Por otra parte, el paulatino proceso de privatización de lo público de los últimos años ha hecho que algunas de las competencias y de los espacios institucionales sean hoy gestionados por entidades privadas. Este hecho ha contribuido todavía más a que el acceso se haya vuelto sinónimo de consumo de cultura. Pensemos en las acciones que sirven hoy para «crear públicos culturales»: se sacan carnets con descuentos, se organizan visitas guiadas, se contabilizan

1 Los informes que he podido consultar referentes al Estado español no reflejan el origen social de los visitantes a museos o instituciones culturales, por tanto carecemos de datos a este respecto. De todos modos, podemos extraer algunas conclusiones a partir de los informes elaborados en otros países en los que, pese a que se han instaurado políticas destinadas a fomentar el acceso de las diversas clases sociales, estas no han tenido el resultado deseado. El informe «Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura», del año 2011, no explicita la clase social de los visitantes, pero sí evidencia que el 63 % de ellos tienen estudios superiores: en España, la población con estudios superiores es sólo un 22 % del total. En el caso del Reina Sofía el dato es incluso mayor, el 71 % de visitantes tienen estudios superiores según un informe del año 2013 (disponible en http://es.calameo.com/read/000075335639c225e2c85).

los visitantes y se habilitan unos canales de participación que, como veremos, son limitados. Lo que estos ofrecen y promueven es una participación contenida que anula la posibilidad de que surja el conflicto. Se puede responder a preguntas, pero no plantear nuevos guiones o cuestionarios. Se puede participar pero no negociar las normas de participación. Se participa consumiendo. Como ya hemos dicho, tanto el paradigma de la cultura como derecho, como el de la cultura como recurso generan una dicotomía que no se puede ignorar: la división entre consumidores y productores de cultura. Al entender que el consumo y la producción de cultura no son actividades disociadas, el paradigma de la cultura como bien común introduce la noción de acceso productivo. Pero ¿es realmente posible desarrollar acciones a partir de lo común sin que implícitamente demos pie a un nuevo ciclo de privatización cultural? ¿Qué papel tendrían las instituciones públicas en este proceso? ¿Es posible introducir la cultura común en un marco diseñado para promover la cultura pública? No es fácil, evaluemos algunos problemas y posibilidades.

Una de las lecciones sobre la gestión de recursos comunes que hemos aprendido gracias al trabajo de Elinor Ostrom es que los comunes son siempre parciales. Es decir, los recursos de propiedad común que resultan más sostenibles y más eficientes están claramente delimitados y las comunidades que los gestionan se identifican y se reconocen como tales. Esto implica que siempre hay personas a las que no les está permitido el acceso a los comunes o que no participan de las decisiones sobre cómo deberían explotarse. Siempre hay comunidades e individuos que se quedan al margen de la gestión y explotación de ciertos recursos comunes. Por ejemplo, para que la gestión comunitaria de un bosque sea eficiente deben ponerse límites a quién puede beneficiarse de dicha explotación: no podría ser sostenible como un espacio desregulado de acceso libre. Es importante tener esto claro; con el pretexto del dilema de la tragedia de los comunes hay quien ha querido presentar lo común como una suerte de bacanal del libre acceso, cuando, en realidad,

la gestión común implica siempre espacios altamente regulados y con normas de uso y explotación muy explícitas. Su peculiaridad es que estos modelos de gobernanza no han sido diseñados por las administraciones ni por agentes reguladores externos, sino por las propias comunidades implicadas en su mantenimiento y explotación. Esta peculiaridad se refleja también en la gestión de los comunes culturales.

El caso de los medios públicos constituye un ejemplo que podría ayudarnos a entender el funcionamiento de esta coexistencia y del doble movimiento que permitiría, por un

lado, la articulación de los espacios comunes dentro de las políticas del Estado y, por otro, la apertura de lo público a la gestión común de parte de sus recursos. Veamos.

Cualquier televisión pública debería, en principio y aunque suene redundante, prestar un servicio público, informando a la ciudadanía de forma imparcial sobre el día a día político y social, y ofreciendo contenidos que puedan ser de máximo interés para una audiencia plural e intergeneracional. Los contenidos que produce en la actualidad RTVE, por poner un ejemplo, son contenidos cerrados con los que nosotros, como público, sólo podemos interactuar consumiéndolos de forma pasiva. Podemos decir que, en este sentido, RTVE funciona según la lógica del acceso que hemos comentado anteriormente. Pese a que sus contenidos se producen con fondos públicos, es decir, con dinero proveniente de nuestros impuestos, solo nos pertenecen de forma muy parcial. Este es uno de los límites de lo público. Pero imaginemos que estos contenidos, como decimos producidos y pagados con nuestro dinero, se consideraran un bien común. Imaginemos que los brutos, es decir, las entrevistas a políticos sin editar, la documentación sobre los acontecimientos relevantes, el metraje sin cortar de imágenes cotidianas, etc., estuvieran licenciados y archivados de tal manera que toda la ciudadanía pudiera disponer de este material. Tanto quienes hacen libros de texto interactivos, como los documentalistas independientes, los historiadores, los estudiantes, los artistas, etc., podrían reutilizar todas esas imágenes y realizar obras derivadas con este material. Esto

inauguraría un nuevo ciclo de vida para todo ese material que ahora agoniza almacenado en unas estanterías polvorientas; permitiría, a su vez, crear nuevos ciclos de riqueza. Para evitar la privatización de este acervo, el papel de la administración debiera consistir en impedir que el uso con fines comerciales de esas imágenes no fuera en detrimento de que siguieran estando disponibles como bien público para el resto de la ciudadanía. Esta institución híbrida, espacio de archivo, garante de acceso y facilitador de producción, tendría un papel infraestructural que permitiría el enriquecimiento económico e intelectual. En definitiva, se transformaría en una infraestructura que garantiza que todos esos fondos patrimoniales devengan un bien común sin perder la vocación de servicio que debería tener cualquier televisión pública.

Esta lógica es extrapolable a muchos otros equipamientos culturales —archivos, hemerotecas, museos, teatros, etc.—, que producen bienes que en demasiadas ocasiones acaban fuera de lo público, siendo comercializadas como bienes privados. Obviamente, para fomentar esta cultura de lo común habría que revisar tanto el sistema de licencias de las obras que se benefician de financiación pública como la estructura institucional que las produce y promueve, lo que implica una combinación de transformaciones tanto materiales como inmateriales: por un lado, hay que rediseñar las instituciones para facilitar el consumo productivo de cultura y, por otro, las licencias empleadas deben garantizar que lo público no se pueda privatizar. No podemos perder la función pública de las instituciones culturales, pero la defensa de esta función pública no puede coartar el deseo de una explotación de la cultura como bien común.

Imaginemos que todos aquellos contenidos culturales que se han generado gracias al sustento de becas, ayudas o dotaciones públicas fueran devueltos a la ciudadanía, que los ha financiado, una vez extinguido un periodo limitado de vida comercial. Así podríamos disponer de un repositorio común de conocimientos, saberes, obras e imágenes, que financiado gracias a la acción pública podría paulatinamente convertirse

en común. En este sentido, no hay cultura más efectiva que la cultura viva, la cultura en la que se puede intervenir, que puede ser reelaborada, integrada en nuevos formatos o estéticas. Es cultura viva la cultura que nos hace pensar y nos permite seguir elaborando nuevas formas de cultura. Si el límite del acceso es el consumo, la superación de este límite depende sin duda de la capacidad de apropiación y reelaboración de la cultura.

Es más fácil imaginar este devenir común de las instituciones en los casos en los que estas cumplen una función archivística y contienen objetos culturales que se pueden compartir. Es más fácil diseñar formas de gestión común cuando el recurso que se puede explotar es claro y tangible. Pero tampoco es difícil imaginar cómo ciertos principios intrínsecos a la cultura libre, como la transparencia, la horizontalidad o la documentación de los procesos, pueden impregnar fácilmente la gestión de la cultura de Estado con los beneficios que esto puede suponer. Insistimos en que lo anterior nos lleva obligatoriamente a repensar las instituciones culturales de forma que pasen a tener un rol infraestructural y dejen de ser meros facilitadores del acceso. Insistimos también en la importancia de que lo común no llegue a ser percibido como una solución a la cultura pública, ni a plantearse como una externalización de lo público en lo social. En definitiva, es importante diseñar políticas culturales que tengan en cuenta que la cultura en común no es la cultura de todos, pero tampoco podemos olvidar que esta podría ser mucho más democrática, cercana y políticamente emancipadora y que, para ello, es importante redefinir y radicalizar la noción de acceso a la cultura.

Si hasta ahora hemos visto cómo podrían concebirse los contenidos del común, a continuación vamos a discutir la posibilidad de transformar los propios equipamientos en elementos orientados a que la ciudadanía pueda vivir y explotar una cultura común.

El acceso radical a la cultura

El acceso a la cultura es un derecho constitucional de toda la ciudadanía. El acceso es uno de los denominados derechos culturales que, como nos recuerda Nicolás Barbieri, «son indisociables de los derechos humanos [...]. Los derechos culturales son a la vez individuales y colectivos, protegen los derechos de cada persona, en su vida en comunidad con los demás y también como grupos de individuos» (Barbieri, 2015). Decíamos, la versión de acceso que han promovido las administraciones públicas se ha ceñido a su forma más restrictiva, la del mero consumo. El éxito de las muestras o eventos se ha medido exclusivamente por el número de visitas, sin tener en cuenta otros indicadores de calidad posibles. Ni el impacto, ni la capacidad de transformación o de producir redes, de contribuir al común o de apropiabilidad se han tomado nunca como indicadores de la buena o mala relación de la ciudadanía con la vida cultural institucional. Este concepto de acceso ha hecho que nuestro paisaje urbano se haya llenado de grandes equipamientos culturales, fábricas o ciudades de la cultura y las artes que invitaban a la ciudadanía a admirar su arquitectura, pero no a definir sus planes de usos, ni a ser partícipe en la toma de decisiones sobre los presupuestos o los modelos de gobernanza que debían regir estas instituciones. Hasta las instituciones más pretendidamente abiertas han permanecido opacas a la hora de saber quién y cómo se distribuyen los presupuestos, cuáles son los verdaderos canales para acceder a ellas y cómo y dónde se definen sus modelos de gobernanza.

Fuera, no obstante, del marco institucional la división entre consumo y producción de cultura, entre profesionales y amateurs, entre alta y baja cultura se ha desdibujado. Esto tiene sus beneficios, pero también acarrea problemas. Por ejemplo el trabajo se ha precarizado, cada vez es más difícil distinguir cuándo se está trabajando y cuándo no. Este fenómeno, muy extendido en el entorno digital es lo que Tiziana Terranova analizó en su momento con el concepto de *free labour* (2004), es decir, trabajo que pasa desapercibido como

tal para quien lo realiza, pero del que dependen gran parte de las plataformas digitales y las redes sociales. A su vez, se han roto algunas barreras de clase y todo el mundo puede participar en/producir cultura pese a que cada vez sea más difícil vivir de ello. Ya explicamos en el capítulo anterior cómo el modelo de las industrias culturales se ha encargado de articular mecanismos destinados a despojarnos de la riqueza generada por esta capacidad de creación colectiva. De otra parte, generalmente, las instituciones han optado por articularse en torno a la figura de los expertos/profesionales de la cultura, esto es, como lugares destinados al lucimiento de quienes se han profesionalizado en este sector. Si bien esta función es necesaria, el precio pagado es alto. Nuestras instituciones han preservado un modelo de excelencia excluyente, estableciendo mecanismos de gestión y administración poco transparentes. Esto no solo ha profundizado la escisión cultura/sociedad, sino que ha facilitado la formación de tramas de corruptela, facilitando una cierta indistinción entre intereses públicos y privados. Intereses económicos, políticos y culturales se han ido embrollando con resultados nefastos tanto para quienes aspiran a vivir de la cultura, como para la ciudadanía en general que ha visto cómo las instituciones no cumplían con su función pública. El derecho constitucional de acceso a la cultura se ha empequeñecido con una cultura institucional que se puede mirar pero no tocar, consumir pero no producir, deglutir pero no debatir; y que debemos pagar entre todos, pese a que enriquece a unos pocos.

A continuación, quiero proponer un modo de hacer valer nuestro derecho de acceso a la cultura de una forma radical. Quiero explorar lo que implicaría un acceso activo a la cultura e imaginar cómo se puede acceder a esta desde la participación en el diseño y en la toma de decisiones sobre el funcionamiento de los equipamientos e instituciones. Voy a proponer diferentes formas de acceso, de acuerdo con la noción de acceso productivo que he introducido anteriormente. Para ello debemos empezar por repensar las instituciones como infraestructuras del procomún; como espacios

más abiertos y democráticos que permitan ser apropiados por la ciudadanía; como entidades transparentes capaces de rendir cuentas y de favorecer el acceso a la cultura en el sentido más amplio; como elementos productivos al servicio de la ciudadanía. Lugares, también, que sean capaces de satisfacer las necesidades tanto de los profesionales como de los aficionados a la cultura. Espacios en los que bárbaros y filisteos puedan explorar estéticas y poner sus ideas a producir.

Las infraestructuras que «en su nivel más básico son sistemas técnicos de transporte, de comunicaciones, de diseño urbano, de agua y electricidad, que constituyen el esqueleto de cualquier sistema urbano» (Larkin, 2008: 5), son elementos indispensables para garantizar la sostenibilidad y el carácter productivo de los entornos urbanos. Las infraestructuras requieren de grandes inversiones y de planificación, por esta razón su diseño, mantenimiento y construcción han recaído tradicionalmente en los Estados. Brian Larkin afirma que «el desarrollo ideológico de las infraestructuras contemporáneas tiene sus raíces en la Ilustración y en su proyecto racional de pensar el mundo desde la ingeniería, ordenándolo para facilitar la libre circulación de bienes e ideas» (Larkin, 2008: 8). Las infraestructuras, que ordenan los espacios, mueven mercancías y distribuyen a las personas, son elementos políticos. Son políticas materializadas que difícilmente podemos evitar. Crean velocidades, dependencias, jerarquías y privilegios, tienden a normalizar determinados movimientos o formas de producción. Pueden tanto segregar como articular comunidades, pueden servir para facilitar la movilidad o aumentar el control sobre las personas que las utilizan. Debemos ser conscientes de esta ambivalencia. Todo diseño viene ya marcado por una ideología y expresa una visión clara de lo que se espera de una sociedad. Por ejemplo, las infraestructuras que se construyeron en Nigeria durante la época colonial estaban claramente pensadas para facilitar la extracción de recursos naturales y no para facilitar el movimiento interterritorial (Larkin, 2008). En su momento, Langdon Winner explicó cómo los puentes que construyó Robert Moses sobre las carreteras que llevan a las playas de Long Island siguieron

el encargo de que fueran de baja altura, a fin de impedir que por ellos pudieran pasar autobuses, que eran el medio de transporte de las clases populares y las minorías étnicas (Winner, 1986). Los trenes AVE tienen Madrid como centro principal, no es casualidad. Indagar, pues, cómo podrían ser estas infraestructuras ciudadanas o del común no puede considerarse un ejercicio técnico o de ingeniería; implica pensar políticamente algunos de los elementos que vertebran la vida cultural de las personas. El giro que propongo consiste, en este caso, en dejar de articular las políticas culturales en torno a la primacía de lo sectorial y centrarnos, en cambio, en el diseño de infraestructuras que permitan a las comunidades culturales producir, distribuir, almacenar, preservar o simplemente disfrutar de las prácticas culturales.

Como es sabido, los representantes «sectoriales» mantienen siempre una visión parcial, interesada y, en algunos casos, muy discutible. Sin embargo, a la vieja política le han resultado útiles como interlocutores de la sociedad civil, y precisamente así se ha producido una ficción democrática. En cultura pasa lo mismo, durante las últimas décadas han ido creándose organizaciones sectoriales que se han convertido en interlocutores de las diferentes administraciones y que, con el tiempo, han terminado por convertirse en la única voz de la sociedad civil presente en la mesa de negociaciones. El gran problema es que en ocasiones el objetivo de muchas de estas organizaciones es el beneficio propio y así lo reflejan las decisiones que toman. A menudo bloquean voces alternativas, otras formas de articular debates o los intereses de quienes no delegan en ellas. Un claro ejemplo son las entidades de gestión colectiva. SGAE, DAMA, CEDRO, VEGAP y tantas otras han sido interlocutores privilegiados de la administración a la hora de redactar la ley de propiedad intelectual, las tasas sobre aparatos electrónicos o el canon a las bibliotecas. Las consecuencias negativas las hemos padecido todas y todos. Los mayores beneficiados, sin embargo, han sido las propias entidades de gestión que han logrado incrementar sus ingresos y reforzar su rol de interlocutor privilegiado. La cultura no puede ser solo un

sector. Es un ecosistema poblado por profesionales, diletantes, precarios y precarias, estrellas oportunistas y activistas de base, francotiradores y colectivos sociales, sujetos arraigados en disciplinas y personas *trans-cross-uber* disciplinares, públicos eventuales y públicos fijos, profesionales del canapé e invisibles creadores. Los sectores siempre se quedan cortos. Ni entienden ni pueden traducir las necesidades de comunidades tan heterogéneas.

Esto también sucede con las asociaciones de artistas, de gestores culturales, de actores, de danza, etc. Muchas de estas entidades se han convertido en *lobbies* tan especializados en la defensa de su pequeña parcela de poder que han olvidado el carácter transversal de la cultura. A fuerza de trabajar para unos intereses muy particulares, han olvidado la cultura común. Han luchado tanto por la profesionalización de los agentes culturales que han acabado por despreciar todas aquellas prácticas que acontecen en los márgenes de la visibilidad. Se han esforzado tanto en exigir espacios para uso propio que han contribuido a propiciar la burbuja de las grandes infraestructuras culturales. Por eso, ahora que estamos escapando al pesado yugo de los pactos y del *establishment* de la Transición, sería un buen momento para reinventarnos las instituciones e imaginarnos otras formas y otros espacios para pensar la relación entre cultura y política formal. Con este propósito, deberíamos pensar las infraestructuras no como elementos estratégicos dirigidos a contentar a ciertos *lobbies* culturales, sino como espacios que permitan que las comunidades (tanto profesionales como amateur) se organicen, puedan producir, consumir y vivir la cultura en común. Como hemos dicho, esto implicaría tanto un cambio de diseño como un cambio en los modelos de gestión y organización de estas infraestructuras, replanteando sus normativas de uso, las formas de acceso, los mecanismos de cesión, etc. En esta línea, las infraestructuras deberían ser diseñadas para que ciudadanía pueda apropiarse fácilmente de ellas sin olvidar nunca las necesidades de los y las profesionales y los colectivos que viven de la cultura.

Hay un concepto interesante que para nuestros fines podemos tomar prestado del mundo anglosajón, el de *commons carriers* (Frischmann, 2012). Los *commons carriers* son lugares o espacios capaces de soportar las prácticas comunes, es decir, elementos transversales y apropiables por parte de las comunidades, empresas o ciudadanos, sin discriminar si se hace de ellos un uso comercial o no. Una gran autopista que cruza un país permite que las personas puedan desplazarse y que se pueda transportar carga, que se realicen transacciones comerciales o desplazamientos turísticos. El valor de estas infraestructuras aumenta a medida que se definen nuevos usos y la ciudadanía puede apropiarse de ellas. Cuanto más heterogéneos son los usos y las composiciones sociales que pueblan estas infraestructuras, más formas de riqueza son capaces de producir. Siguiendo a Brett Frischmann propongo no pensar en el procomún como los objetos culturales o actividades que se producen, sino como la trama infraestructural que permite que la cultura pueda crearse, producirse, consumirse y distribuirse de forma colectiva.

No podemos olvidar que las infraestructuras ordenan y reproducen clases sociales. Del mismo modo que no toda la ciudadanía tiene un automóvil particular, tampoco todos los agentes sociales pueden participar del acceso productivo a la cultura en igualdad de condiciones. El tiempo necesario para consumir y producir cultura es un bien preciado. Las herramientas, tecnologías y recursos necesarios para producir cultura, si bien se han abaratado, siguen siendo prohibitivos para muchas personas. Estas son algunas de las razones por las que lo público sigue siendo importante. Lo público entendido como aquello que contribuye a fomentar la igualdad de oportunidades, que cuida (o debería cuidar) que no se produzcan desigualdades, teniendo en cuenta los diferentes cuerpos, edades, diversidades funcionales, etc. Igual que no todos tenemos un coche con el que desplazarnos por una autopista, no todo el mundo puede permitirse hacer un uso productivo de los archivos audiovisuales, textuales, fotográficos, musicales. Es importante definir diversos grados de uso, consumo y producción, y facilitar el desarrollo de estos diferentes

gradientes de participación. Una cancha de baloncesto puede ser utilizada por los alumnos de un colegio por las mañanas, por las familias por las tardes, por jugadores de la liga local los fines de semana y por los chavales que buscan un poco de intimidad por las noches para estar con sus amigos. Del mismo modo, las infraestructuras culturales deben poder utilizarse de distintas maneras, por distintos grupos y con diferentes intensidades. El establecimiento de canales visibles de participación, de modelos de gobernanza claros y de formas de evaluación ciudadana dejan entonces de ser meras opciones y se transforman en elementos cruciales para definir el éxito o fracaso de estos elementos infraestructurales.

En definitiva, por lo que estoy abogando es por desectorializar los equipamientos públicos para transformarlos en infraestructuras del común. Por eso, no deben definirse los usos a priori, sino abrirse espacios de deliberación en los que las comunidades de uso y las comunidades de afectados puedan definir las formas de uso que les resulten más apropiadas. Lo que propongo es repensar los grandes contenedores e intervenciones culturales y dotarlos de un carácter democrático para hacer de estos lugares espacios más transparentes y apropiables. Se trata de hacernos con los grandes «aeropuertos de la cultura» y transformarlos en espacios vivos, democráticos y útiles. Espacios en los que podamos ejercer nuestro derecho de acceso a la cultura de forma plena. Lo que propongo es diseñar infraestructuras de forma colectiva que nos permitan consumir, producir, remezclar, pensar y vivir la cultura de forma plena y en común.

III. Hay que demoler el Liceo

> Así que olvídate de pisar un escenario / porque aquí el pastel se lo comen entre cuatro: / Carreras, Domingo, Pavarotti / Caballé, su hijita y sus amigotes. / Y, mientras, yo desperdicio mi talento / cantando rancheras en el metro. (Def Con Dos, *Quemé el Liceo*)

> Aquellos objetos y aquellas cosas son contenedores dentro de los cuales se reúne un universo que yo puedo sacar de ellos y observar. Entonces, al mismo tiempo, tales objetos y cosas son algo distinto de un contenedor. (Pier Paolo Pasolini)

Que la cultura es y puede ser política es una premisa de la que aquí se parte. Son, precisamente, las diferencias en las formas de percibir y definir ese componente político de la cultura lo que diferencia cómo se conciben y diseñan las distintas políticas culturales. A continuación quiero abordar la cuestión de cómo podría articularse una noción materialista de la cultura que tenga en cuenta tanto sus aspectos discursivos como su capacidad afectiva o estética. Para ello voy a explorar uno de los conceptos que resulta, a la vez, más esclarecedor y más reductivo a la hora de entender el potencial político de la cultura, el de hegemonía, especialmente en relación con la producción de políticas públicas.

No es infrecuente que se considere que el potencial político de la cultura reside en lo que esta, a través de sus obras, puede decir, enunciar o expresar iconográficamente. Tanto desde la derecha como desde la izquierda se cae a menudo en esta trampa. Esta concepción atiende únicamente a una

capa superficial de lo político, lo que le preocupa es exclusivamente la superficie representativa. Para comprender cómo entienden la agencia política de la cultura los sectores más reaccionarios, es bueno analizar las llamadas guerras culturales. Así se denominó a una serie de conflictos que dominaron el debate cultural de la década de 1990 en Estados Unidos. Grupos de poder vinculados con la derecha más reaccionaria se organizaron para entorpecer, boicotear y censurar espectáculos, exposiciones, conciertos, etc., organizados con fondos públicos bajo el pretexto de que atentaban contra la moral, el espíritu nacional o los principios básicos de la religión. En el fondo del asunto, latía la frustración de los sectores más reaccionarios ante la creciente popularidad de Bill Clinton y su tímido programa de reformas sociales. Lo que no se pudo ganar a través de las elecciones se peleó de forma rastrera creando controversias en los medios, en las puertas de las instituciones culturales o a través de declaraciones cruzadas en las que los perdedores siempre eran los mismos: los artistas y el público.

Creadores como Andrés Serrano y sus fotografías de un crucifijo insertado en un bote de orines, las fotografías sexualmente explícitas de Robert Mapplethorpe, la virgen negra rodeada de culos y coños de Chris Ofili, el grupo activista por los derechos de gays y lesbianas ACT UP, por citar algunos de los más notables, se vieron atrapados en medio de la contienda, empleados en ocasiones como arma arrojadiza. Cualquier uso crítico o controvertido de lo que estos sectores consideraban «sus» símbolos o elementos identitarios podía despertar una reacción furibunda. Las grandes vencidas de estas contiendas fueron sin duda las instituciones culturales. El NEA (organismo público encargado de financiar las artes) vio cómo se recortaba su presupuesto. Al parecer no era lícito que se utilizaran fondos públicos para financiar obras «ideológicas». Museos, teatros y salas de conciertos fueron los siguientes en padecer las guerras culturales, sus presupuestos se redujeron al tiempo que se convertían en objeto constante de escarnio público. Una vez desencadenado el ataque sobre lo simbólico se fue a por lo

estructural; Buchanan se puso manos a la obra para impedir que los homosexuales tuviesen igualdad de derechos o que las mujeres entrasen en el ejército.

Lo que podían haber sido debates culturales, conversaciones en torno a políticas culturales, derivaron rápidamente en causas judiciales. El miedo no tardó en generalizarse y con el miedo la autocensura. Las instituciones empezaron a negar la exhibición de ciertas obras de forma preventiva o a impedir que se realizaran determinados actos para no herir las sensibilidades de las diferentes comunidades. Los organismos que financiaban la cultura introdujeron todo tipo de normas y condiciones para evitar que pareciera que se financiaban obras susceptibles de ser controvertidas o leídas en clave política. Paulatinamente se fue imponiendo la corrección política y la neutralización de cualquier aspecto trasgresor o crítico de la cultura. Finalmente, se dejó en manos del mercado toda forma de cultura disidente, experimental o antagonista. Como los sufragios no quisieron que la derecha estuviera dentro de las instituciones, se organizaron para desmantelarlas desde la calle. Actuaron como un chiquillo enrabietado al que le quitan un juguete y decide romperlo. Ya se sabe, siempre es complicado perder ciertos privilegios.



Las guerras culturales han asomado las orejas en el Estado español. En este caso, la derecha neoconservadora y su brazo armado, la «caverna mediática»,[1] se han afanado en atacar desde varios frentes a representantes e intervenciones públicas de los incipientes gobiernos municipalistas. No tardaron ni 24 horas, desde que Guillermo Zapata tomara posesión de su acta como concejal de cultura en el Ayuntamiento de Madrid, en crear un escándalo absurdo en torno a unos tuits antiguos sacados de contexto. Con televisiones, radios y prensa ávidas de sangre, se deslegitimó públicamente a Zapata poniendo en cuestión su integridad moral. La siempre tibia Manuela Carmena no tardó en dejarle caer.

---

1 Para un análisis detallado del fenómeno de la derecha neocon en el Estado español y sus formas de organización léase Carmona, Sánchez y García, *Spanish Neocon. La revolución conservadora de la derecha española*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2012.

Sin mucho esfuerzo, la derecha se apuntó el primer tanto. Esta primera victoria fácil y rápida dio alas a la derecha neocon que, aliada con los medios «progres» como *El País*, demostraron que no es lo mismo tener un cargo político que ostentar el poder.

Los «escándalos» se han ido sucediendo desde entonces. Los ataques han sido automáticos siempre que se ha intentado modificar o iniciar un diálogo en torno a símbolos culturales que los neocons consideran propios. Desde el Área de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, se decidió rediseñar el atuendo que llevaban los reyes magos en la cabalgata de 2016. No tardaron en ver cómo la túnica que lucía uno de ellos abría noticiarios y lugares destacados de lo que se sigue presentando como prensa seria. La supuesta ofensa a uno de los símbolos más elementales de la Navidad vino acompañada de ataques a otros consistorios, como el de Valencia, que ese mismo año había permitido que hubiera actrices interpretando el papel de reinas magas en su cabalgata. Los embistes pusieron al descubierto la falta de una estrategia y respuesta por parte de los nuevos consistorios, que paradójicamente se vieron desbordados por movimientos organizados capaces de generar opinión pública y transformar lo anecdótico en noticia.

La comisionada de cultura de Barcelona, Berta Sureda ha sido también blanco de la prensa conservadora catalana que, usando como excusa su supuesto desinterés por el Gran Teatro del Liceo, puso todos sus esfuerzos en dibujar al nuevo consistorio como un atajo de bárbaros «incapaces de disfrutar las bellas artes».[2] Seguramente entre todos estos ataques, el que más ha trascendido ha sido el denominado caso de los «titiriteros» que llevó a la destitución del Director de Actividades Culturales del Ayuntamiento de Madrid, Jesús Carrillo. En esta ocasión, la caverna empleó uno de sus trucos más viejos y eficaces, airear el fantasma del terrorismo de ETA. Confundiendo realidad con ficción,

2 Màrius Carol, «De la ópera a la chocolatada», *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 2015; disponible en http://www.lavanguardia.com/opinion/20151204/30580929272/de-la-opera-a-la-chocolatada.html

se detuvo y encarceló a dos titiriteros acusados de enaltecimiento del terrorismo. Sirvió de pretexto una pancarta de cartón de escasas dimensiones que sostenía uno de los títeres precisamente para denunciar la criminalización que sufren los movimientos críticos. A pesar de la nimiedad de los hechos, una vez más, el consistorio se vio envuelto en una espiral de noticias, denuncias, acusaciones y declaraciones que logró desestabilizar al grupo de cultura y que culminó con la segunda dimisión en poco más de seis meses. Estos ejemplos evidencian quién puede hacer uso de los símbolos, quién puede resignificar tradiciones y desde dónde se puede crear imaginario. Los ataques constantes por parte de la caverna mediática y los sectores de la derecha han pillado desprevenidas a muchas instituciones. Para protegerse, muchas de ellas han hecho movimientos raros, cierres preventivos, despidos inesperados y dado disculpas innecesarias. De la prevención a la autocensura sólo hay un paso. La imposición de la corrección política como herramienta para regular el qué y cómo se pueden decir las cosas va en detrimento de la espontaneidad y del pensamiento libre. A las instituciones les sale más barato no hacer que exponerse a una demanda. Las guerras culturales imponen un régimen de miedo y gradualmente los programadores de las instituciones se deciden por la opción menos controvertida o susceptible de alterar a la caverna. Se impone la mediocridad por miedo a herir sensibilidades, productos genéricos para no ser tildados de ideológicos. En resumen, se impone el «más vale prevenir que curar», que se traduce en instituciones taimadas, discursos vacíos y apuestas por lo ya conocido. Las guerras culturales permiten gestionar las instituciones a quienes no las han ganado de forma democrática. Hacen que se pueda contratar o destituir a personas, aplicar o cancelar programas culturales de forma aleatoria. Lamentablemente cuanto más se enquistan las discusiones en torno a la capa superficial de la cultura, es decir, en torno a lo simbólico, más cuesta establecer debates con las diferentes genealogías políticas de la cultura o con sus articulaciones materiales. La lucha

por lo simbólico va en detrimento de la producción de políticas culturales con capacidad de transformación que vayan más allá de lo meramente enunciativo.

Volviendo a las articulaciones entre política y cultura, voy a tratar de dar cuenta de esa cualidad política inherente a la cultura que va más allá de lo meramente explícito. Para ello nos serviremos del concepto de hegemonía cultural que, gracias a partidos políticos como Podemos o algunas de las agrupaciones municipalistas, ha vuelto a estar presente en el debate político. Como se sabe, en estos años no han faltado titulares grandilocuentes en los que se expresaba la voluntad de cambiar la hegemonía cultural de la nación o en los que se vinculaba el cambio de paradigma cultural con un reemplazo de la hegemonía cultural. Lamentablemente, este debate sólo ha conseguido generalizar una visión instrumental y bastante pobre de la noción de hegemonía.

La tradición marxista concibió la noción de hegemonía cultural como una herramienta para reflejar la articulación entre las transformaciones políticas y los cambios culturales. En esta línea, afirmaba que no puede haber revolución política sin un cambio profundo en las dinámicas y estructuras culturales de una sociedad. El concepto de hegemonía, ampliamente debatido ya por figuras como Rosa Luxemburgo, Kautsky, Plejánov o Lenin, fue depurado por Gramsci, quien le dedicó tiempo y atención en sus años de encierro, en los llamados *Cuadernos de la cárcel*.

En su libro *Hegemonía y estrategia socialista*: *hacia una radicalización de la democracia*, Chantal Mouffe y Ernesto Laclau nos explican que en el marxismo tradicional la noción de hegemonía aparecía como un mero complemento al concepto de estructura. Las estructuras ocupan un lugar central en la idea de transformación marxista: la mutación del modelo productivo, las instituciones y las estructuras de poder abren o cierran los procesos revolucionarios. En sus orígenes, y de forma más concreta en los textos de Rosa Luxemburgo, el debate sobre la hegemonía intentaba dar cuenta del hecho de que algunos de los sujetos más

politizados mostraban comportamientos espontáneos que no encajaban en los moldes teóricos. Pese a haber tomado las instituciones, en el sujeto revolucionario aparecían contradicciones, comportamientos «irracionales» y cambios de objetivos; en otras palabras, Luxemburgo señalaba algo que opera de fondo y que no se acaba de identificar. Sin embargo, y siempre según Laclau, Rosa Luxemburgo se limitó a determinar la hegemonía como un problema de control; en última instancia no acababa de comprender por qué algunos sujetos podían mostrar comportamientos o actuar de forma contraria a su ideología. Este problema fue también abordado por Lenin y otros notables representantes del movimiento bolchevique, que intentaron resolver la escisión entre pensamiento y acción.

A mediados del siglo XX, Gramsci arrojó algo de luz sobre el asunto en su encierro en las cárceles fascistas. Gramsci afirmó que la dominación de una población puede producirse a través de dos procedimientos. Se puede, por un lado, imponer un sistema de gobierno, obligar a la ciudadanía a seguir determinados parámetros de conducta, instaurar un sistema de intercambio económico, introducir un cuerpo de policía, etc. Esto constituye un sistema de dominación social por la fuerza. Pero Gramsci alertaba de que existe otra forma de control de lo social, algo más sutil, si bien igualmente efectiva, y que denominó «hegemonía cultural». Esta comprende los mecanismos mediante los cuales las élites normalizan y regulan la vida social, validan determinadas tradiciones y censuran otras, normalizan ciertas formas de relación; esto es, las formas en las que se regula lo social a través de lo simbólico. Por eso, el proceso revolucionario implica no sólo tomar las instituciones de gobierno (el parlamento, la policía, el ejército, etc.), sino también reemplazar la cultura de la clase dominante por la cultura de la clase dominada. Un cambio en las estructuras de poder que no esté acompañado de un cambio en la vida, las sensibilidades, las relaciones sociales y los hábitos culturales, que no esté acompañado de un reemplazo cultural, conducirá únicamente a un reemplazo técnico del gobierno y no a una transformación social.

El concepto de hegemonía nos ayuda a entender esta escisión entre teoría y práctica política, y el papel clave que, en los procesos de transformación política, desempeñan las tradiciones, las percepciones que los grupos humanos tienen de sí mismos y las creencias heredadas que, pese a la ideología concreta que uno defienda, de alguna forma suelen acabar aflorando. En ese sentido, podemos decir que la hegemonía funciona como el subconsciente de la ideología. Por tanto, si uno asume el poder, deberá hacerse tanto con el dominio de las instituciones como con los lugares en los que se producen los discursos hegemónicos. Los mecanismos de funcionamiento de la hegemonía nos ayudan a entender, por ejemplo, los machismos que abundan en la izquierda o cómo pueden reproducirse y perpetuarse inalteradas determinadas estructuras sociales (la familia, por ejemplo) en sociedades revolucionarias. Así, la hegemonía cultural nos ayuda a entender cómo se deviene Estado, cómo se articula el poder.

La hegemonía da cuenta de la naturaleza del poder no coercitivo, de las formas de gobierno que están fuera de las instituciones, directamente impregnadas en los cuerpos de las mujeres y los hombres que viven en una sociedad dada. «La hegemonía», escribe Raymond Williams, «constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y de valores fundamentales y constitutivos que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente» (Williams, 1997). Así, la hegemonía es una suerte de estructura de poder encarnada en las instituciones que ya llevamos dentro y que guían nuestro comportamiento, muchas veces, a nuestro pesar.

Numerosos representantes de los estudios culturales se han valido de esta noción como uno de los pilares discursivos de sus respectivos análisis. Por ejemplo, Angela McRobbie, una de las pensadoras más notables de esta disciplina nos ayuda a entender el funcionamiento de la hegemonía cultural en la política de partidos:

> La hegemonía se refiere a la forma en la que se produce el consenso de gran parte del electorado a través de la definición sostenida de una nueva forma de ética, un nuevo orden moral, un nuevo tipo de sujetos. Esta capacidad de persuadir, que no es coercitiva, requiere de un trabajo de carácter ideológico que prepare el terreno para la llegada de algo que se perciba como sentido común. (McRobbie, 2005: 23)

El thatcherismo, por ejemplo, funcionó sobre la base de una nueva hegemonía, desmontando los estándares y expectativas de vida de las clases trabajadoras y de las clases medias británicas e introduciendo un nuevo relato sobre la libertad individual, el derecho a la propiedad privada, el derecho al ascenso social y la necesaria modernización de la nación. McRobbie afirma que «la hegemonía indica una práctica de poder y de liderazgo basados en cambiar todo un paisaje de creencias populares» (McRobbie, 2005: 23). Quien sea capaz de establecer este nuevo panorama de creencias y expectativas, podrá gobernar al grupo social que las ha asimilado.

En el Estado español se ha producido desde el 15M un interesante debate en torno a la cuestión de quién ostenta la hegemonía cultural y cómo la produce y reproduce. En este debate el concepto de «cultura de la Transición», sirvió, por un lado, como muletilla para explicar los valores implícitos en una cultura hegemónica imperante que había permitido, tras la caída de Franco, mantener inalteradas determinadas estructuras de poder a lo largo de los diversos gobiernos democráticos y, por otro, como etiqueta para neutralizar a los músicos, directores de cine o escritores que durante varias décadas han ocupado un lugar destacado en los suplementos de *El País* o en los programas culturales de las diferentes televisiones y que se entienden como portadores o voceros de dichos valores. El periodista Guillem Martínez, uno de los principales artífices y divulgadores del término no duda en afirmar que «se puede explicar, gracias al concepto de la CT, una cultura en su sentido más vasto, amplio, global e incluso gore, a través de una forma de observar la cultura como forma y fondo [...] explicar una novela española, pero también un artículo periodístico, un editorial, una ley, un

discurso político. Es una herramienta formidable para leer la realidad y su formulación» (Martínez, 2012: 14). Sirve para todo, pero me temo que un concepto tan ambicioso, tan útil para entenderlo todo, nos acabe ocultando más que lo que desvela. En las recientes campañas políticas la «cultura de la Transición» se ha acabado convirtiendo en un fetiche para los nuevos partidos. Aparentemente, resulta más útil y fácil arremeter contra un soldado de paja que intentar desentrañar los mecanismos, discursos y sistemas de producción que han dado carta de naturaleza a ciertas prácticas culturales. La CT impugna toda la cultura acaecida durante estos últimos 30 años sin considerar cómo esta estiraba líneas, ideas y tradiciones que venían de mucho más lejos. Analistas culturales como Eduardo Subirats, que ha sido uno de los pioneros en poner en crisis las culturas transicionales, ha insistido en la necesidad de buscar los orígenes históricos de ciertas visiones que afloraron durante la Transición.

Para este autor es importante señalar que en tierras hispanas y desde 1492, se ha trabajado de forma sistemática en la aniquilación o exilio de toda forma de pensamiento crítico. Subirats afirma que es la instauración de lo que denomina el «oscurantismo nacionalcatolicista» (Subirats, 2014: 39) lo que ha facilitado el poso reaccionario de la cultura patria hasta al franquismo. Según Subirats, el concepto de «transiciones democráticas ha ocultado bajo sus jergas departamentalizadas las reales filiaciones religiosas y políticas que efectivamente atraviesan el proceso de transformación social y política que media entre la dictadura nacionalcatólica española y la sociedad espectacular postmoderna» (ibídem: 42). Siendo así, la creciente popularización del concepto de «cultura de la Transición» contribuiría, a la contra de sus intenciones, a ocultar y naturalizar aquellos preceptos políticos e ideológicos que producen la hegemonía cultural de la época, confundiendo ciertos eventos contextuales o personajes de la época por la hegemonía que representan.

Cuando en debates, textos y conversaciones, se presenta la CT como respuesta para entender el ahora, no cabe duda de que contribuye a que entendamos ciertas tendencias

culturales que han caracterizado las dos últimas décadas, pero también nos impide ver sus genealogías, sus arraigos y su peso cultural. Guillem Martínez escribe: «La CT es la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas canijos, estrechos, en los que solo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página, o ser interpretado como un borrón» (Martínez, 2012). Ergo, todo el mundo que no hizo por salirse de estos pentagramas es susceptible de ser leído como un representante de la CT. No digo que atizar a Fermín Muguruza o a Ana Belén y Víctor Manuel como hacen algunos autores de *CT o la cultura de la Transición* no sea divertido, sin duda lo es, pero personificar la hegemonía en algunos sujetos culturales nos puede hacer perder la perspectiva histórica. Si la hegemonía son algunos sujetos o prácticas bastaría con reemplazarlas para que hubiera un cambio cultural pero, claro, la hegemonía no se puede ver, va por dentro. Por otra parte esta visión de la CT implica una escisión de la cultura y de la política que va en la dirección opuesta a la que estoy intentando establecer; Martínez los considera como entes completamente separados que colaboran en algunas pocas ocasiones: «La cultura no se mete en política —salvo para darle la razón al Estado— y el Estado no se mete en cultura —salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores» (ibídem). Lo político como esfera que a veces puede tocarse con lo cultural implica una visión muy pobre de la agencia política de la cultura y, sobre todo, obvia que lo político está inserto en gestos, cuerpos y estéticas, pese a que no se enuncien siempre como elementos políticos. Por esta razón estoy de acuerdo con Subirats en que es necesario hacer genealogías un poco más complejas de la cultura hispánica si queremos entender cómo se forjan y reproducen ciertas hegemonías. Dice Subirats que al analizar la cultura de la época uno se puede encontrar con «un verdadero fascismo cotidiano español en el que se hibridan los gestos sexistas, el autoritarismo político, la corrupción moral, el engaño y desengaño sociales generalizados, y un concepto interesante de posmodernidad como escape alucinatorio frente a una

situación histórica definida por el escarnio mediático de la masa electrónica» (Subirats, 2014: 44). El «liberalismo progre», es decir, ese fenómeno social que surgió en la década de los años ochenta, constituido por sujetos que se pensaron modernos y que en la actualidad no paran de decepcionarnos con sus visiones políticas rancias, sexistas y buenistas, no hicieron más que disfrazar con rimmel y pana unos discursos por lo general conservadores y catolicones que les atravesaban desde hacía mucho tiempo. El pentagrama es más longevo y complejo de lo que parecería en primera instancia. Por ello, debemos dedicarnos a analizar todas estas realidades o cerrarlas con una explicación: son todo aspectos de la «cultura de la Transición».

Una interpretación superficial de la noción de hegemonía llevaría a pensar que un cambio de hegemonía cultural se puede realizar en un corto plazo de tiempo y que con un recambio de élites, símbolos y banderolas produciríamos de forma automática un cambio de hegemonía cultural. Esta lectura precipitada del concepto nos deja a las puertas de la justificación del uso de la cultura como arma de propaganda. Sin embargo, estos procesos de producción de imaginarios diseñados desde arriba en los que artistas, músicos, diseñadores... se ponen al servicio del Estado han contribuido, en parte, a dar mala fama a la cultura. Los artistas del régimen producen lo que les pide el régimen. La relación cultura-Estado está siempre en entredicho puesto que puede acabar convirtiéndose en mera arma de propaganda al servicio de la creación de una nueva hegemonía. En el Estado español resulta normal tener cierta precaución, debido a que la poca acción cultural que se realizó durante el franquismo estaba centrada específicamente en la producción de un imaginario cultural que habría de reforzar y normalizar la visión nacional-católica que caracterizó a la España franquista. Como explica Giulia Quaggio en su libro *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, «las instituciones culturales franquistas tuvieron como objetivo prioritario difundir la cultura tradicional española en su acepción más popular y folclórica, esto es, como antítesis

de cualquier simbología o evocación relacionadas con una posible pluralidad nacional» (Quaggio, 2014: 37). Como sabemos, la construcción de las identidades nacionales tiene bastante de aleatorio, en el caso del franquismo «se extrajo de contexto el folclore andaluz. Temática taurina, casticismo madrileño, películas y novelas populares [...], producciones cinematográficas protagonizadas por niños prodigio [...], estribillos ligeros de la canción española» (ibídem). En definitiva un cambalache de gestos y estilos que a fuerza de repetición se tornaron la encarnación de la supuesta cultura patria. Pero lo que es interesante señalar no es tanto que esas prácticas culturales fueran hegemónicas, sino que enlazaban bien con la hegemonía nacional-católica que se quería reproducir, insertándose en una línea de tiempo y en un paradigma estético-moral que venía de lejos. Lo importante no es lo que decía Marisol en sus canciones, la vida puede o no ser una tómbola, sino qué sentimientos, expectativas y deseos movilizaba la niña rubia y su voz de trino.

Lo que vemos aquí es que los gestos, artefactos y acciones culturales que en su búsqueda de hegemonía se acercan a la propaganda son aquellos, precisamente, cuya capacidad política se considera que reside en lo que enuncia; de este modo la capacidad política de la cultura reside en lo que es capaz de enunciar de la propia cultura. La cultura-propaganda —esa cultura que en la búsqueda de la creación de hegemonía deviene propaganda— es aquella que funciona de forma literal, que no puede dar pie a confusión en su interpretación, como en el caso del realismo soviético. Pero la hegemonía no suele funcionar mediante su explicitación sino, precisamente, cuando no es visible. La hegemonía cultural se impone cuando se convierte en «lo normal», cuando es lo obvio, cuando es de sentido común. La hegemonía es, pues, la parte política de la cultura que no se percibe en su superficie. Es la parte discursiva no verbal de la cultura. La hegemonía no puede ser sólo una estructura de símbolos. Como hemos señalado más arriba, acontece cuando teoría y praxis se dividen. Surge a pesar de la ideología. La hegemonía cultural es lo que hace que a veces nuestros valores,

nuestra agenda, nos delate. Si reducimos la capacidad de agencia de la cultura a lo que esta enuncia, perdemos gran parte de su potencial. Si omitimos la realidad afectiva de la cultura, su dimensión estética, su capacidad para imbricarse con imaginarios atávicos, con narrativas preexistentes, con los fantasmas que atraviesan cualquier grupo social, nos quedaremos con una visión bien pobre de lo que supone la dimensión política de la cultura. En este sentido, la hegemonía tiende a lo reaccionario, puesto que es más fácil vincularse con imaginarios pasados que con los que están por venir.

Lamentablemente, a la izquierda siempre le ha interesado más la parte discursiva de la cultura que su vertiente afectiva. Por eso le es posible confiar en que quitar a Miguel Ríos para poner a Los Chicos del Maíz va a ser suficiente para sustituir la «cultura de la Transición». Eso tendría sentido si la agencia política de la cultura residiera en lo que esta enuncia de forma explícita, pero ya sabemos que lo político no es sólo lo que se presenta a sí mismo como tal. El feminismo nos enseñó a ver lo político en lo personal y aprendimos a ver lo político inscrito en los gestos, los espacios, los cuerpos y los silencios. Las batallas políticas más difíciles de librar no son las que se dan en campos claramente definidos, sino en campos que aún no somos capaces de nombrar, de vislumbrar. Precisamente, la cultura debería ayudarnos a ver lo político en lo afectivo y en lo estético. Un materialismo cultural debería ser capaz de dialogar y entender estas otras agencias políticas de la cultura, las políticas que se encuentran inscritas en los objetos culturales y en los cuerpos de las personas.

Pasolini lo vió claro en sus *Cartas luteranas* cuando escribe que gran parte de lo que conoce se lo enseñó una cortina. Como nos explica Lazzarato, lo interesante de Pasolini es que fue capaz de entender y de trabajar con lo que él llamaba una «semiótica general», en la que la palabra hablada o escrita no tenía más valor que el sonido, la imagen o el pensamiento diagramático, ya que para Pasolini «el lenguaje es sólo uno de los muchos sistemas de signos posibles» (Lazzarato, 2014: 127). De ello se

deriva que el «lenguaje de las cosas funciona como un discurso no verbal, como el poder de la protoenunciación de la realidad y, por lo tanto, como un espacio para la subjetivación» (ibídem). Lo que propone Pasolini es, en el fondo, un materialismo de los lenguajes, es aceptar que la capacidad de afección va más allá de lo que se diga o escriba. El cine puede afectar de muchas maneras, los diálogos constituyen tan sólo uno de los múltiples dispositivos que producen la experiencia cinematográfica. Con esto, Pasolini se acerca mucho a Guattari cuando expresa que «las cosas son la fuente de la discursividad, mudas, materiales, objetivas, inertes, apenas presentes, actúan como vectores de enunciación» (ibídem). Pasolini afirma que podemos llegar a olvidar lo que nos han enseñado las palabras, pero no lo que nos han enseñado los objetos, las experiencias, los cuerpos… todo aquello que hemos aprendido de forma afectiva.

Con esto Pasolini y Guattari anticipan las corrientes de pensamiento que ahora se denominan nuevos materialismos o la teoría afectiva. Corrientes de pensamiento que no cuestionan que el materialismo deba hacer frente a las formas de desigualdad producidas por razones de género, etnia o clase social, pero que, a diferencia del materialismo histórico, defienden también que existen otras formas de poder y otras agencias latentes en los elementos materiales humanos y no humanos. Así, se argumenta que hay formas de poder que operan más allá de la voluntad. La filósofa Jane Bennett lo expresa de este modo:

> […] me interesa una forma de materialismo que entronca más con la tradición que va de Demócrito, Epicuro, Spinoza, Diderot a Deleuze, que la que va de Hegel, Marx a Adorno. Es importante seguir los rastros de poder humano para poder visibilizar las hegemonías sociales (tal y como hacen los materialistas históricos). Pero sostengo que también es valioso seguir los trazos de poder no-humanos, el poder de las cosas, la agencia material de los cuerpos naturales y de los artefactos tecnológicos. (Bennett, 2010: xiii)

Otorgarle capacidad de agencia a los objetos nos obliga a repensar los espacios en los que se hace y opera la política, pues supone aceptar que la política de la cultura puede estar más allá de los enunciados explícitos de los objetos culturales.

Bennett afirma que «las formas culturales constituyen ensamblajes materiales poderosos que pueden tener una importante fuerza de resistencia» (Bennett, 2010: 1). El género sería un buen ejemplo de estos ensamblajes culturales que han ido arraigando y abigarrándose en los cuerpos de las personas. Podemos entender el género como un

artefacto cultural —que combina imaginarios, iconografías, estereotipos, etc.— cuya dimensión política sólo puede acabar de comprenderse en los propios comportamientos que produce, en la performatividad de los cuerpos generados. Las instituciones son otra forma cultural que, más allá de las personas que temporalmente las ocupan, producen formas de comportamiento determinadas y estructuran los devenires humanos. Para entender todo lo anterior, conviene recuperar el concepto de «dependencia del rumbo», empleado tanto por economistas como por científicos sociales para poner de relevancia cómo las decisiones previas, las instancias materiales, los códigos y conductas que vertebran las instituciones resuenan en, y modifican, la conducta de sus habitantes. Cada nueva decisión se toma sobre decisiones previamente tomadas, los hábitos y las disposiciones espaciales crean nuevos hábitos y formas de comportamiento, los protocolos limitan y establecen cánones. Como afirma con claridad y contundencia una expresión inglesa de difícil traducción al castellano, *history matters*.[3]

Hasta ahora hemos tendido a personalizar la política, a votar a y a confiar en personas. Desde la perspectiva neomaterialista que trato de dibujar sería más sensato que se nos exigiera confiar en las cosas, en las instituciones, en las regulaciones y en los dispositivos técnicos. Esto supondría, por tanto, despersonalizar las instituciones culturales y

---

3 Un juego de palabras con el doble sentido de *matter*, que puede significar tanto «importar» como «materia», y que lo que viene a decir es algo así como: «La historia importa, la historia materializa».

pensarlas como infraestructuras materiales que determinan rumbos y que instituyen normas y costumbres, más allá del color de la camiseta de quienes las regentan. Supondría, también, desconfiar de las intenciones de las personas y prestar atención a las formas de gobierno inherentes a las cosas. Con este fin, Bennett introduce la idea de *thing-power*, es decir, «la curiosa habilidad que tienen las cosas inanimadas para actuar, para producir efectos, ya sean sutiles o drásticos» (Bennett, 2010: 6). Así, los nuevos materialismos nos ayudan a entender las formas de agencia que se encuentran más allá de los lugares de enunciación de lo político y la capacidad que tiene la materia para producir realidades y definir comportamientos. Inspirándose en la idea de agencias distribuidas de Bruno Latour, una visión contemporánea del materialismo debe ser capaz de entender las formas de poder que van allá de la agencia de los humanos. Los pesos, las densidades, los estándares, los protocolos, el software, los modelos de contrato, los tipos de acceso, la altura de los techos o la distribución de las oficinas, tienen efectos claros en nuestro comportamiento. Este poder de las cosas, su capacidad afectiva, opera en las estéticas y prácticas culturales, igual que en sus instituciones. Más allá de lo que enuncia un político, surgen todas estas otras políticas.

Nos hemos puesto muy serios, vamos a divertirnos, perdamos un poco el tiempo con un ejemplo específico, pongámonos los zapatos y vayamos al Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Este equipamiento público, en el que tienen participación la Generalitat de Cataluña, la Diputación y el Ayuntamiento de la ciudad, supone un gran problema para las políticas públicas. No voy a hablar de su programación, si es mejor o peor, más o menos conveniente, más o menos elevada, sino de la propia realidad material de la institución. Se trata de un edificio diseñado para reificar las diferencias de clase entre los sujetos que lo transitan. Arquitectónicamente, por ejemplo, esta institución es conflictiva: tiene unas butacas con plena visibilidad y otras con visibilidad nula. Los materiales con los que está construido, la opulencia de mármoles y maderas, sus formas de acceso, producen

determinados comportamientos y anulan muchos otros. Su historia se materializa en sus estructuras y en los hábitos que produce y condiciona. El Liceo se inscribe en una política que va más allá de la hegemonía. Aunque programara obras de Bertold Brecht o acogiera conciertos de Def Con Dos, su estructura material seguiría importando. Su disposición espacial, su localización en el centro de las Ramblas, los trajes de las personas encargadas de atender a los espectadores o el cava que se sirve en su bar seguirían definiendo los usos de esta institución. Para cambiarla habría que ir más allá de reemplazar los contenidos. La transformación de este equipamiento requeriría forzosamente una intervención en su estructura material, tanto como cambiar los modelos de contratación, sistema de privilegios, disposición espacial, etc. En definitiva, el problema del Liceo reside en que estructuralmente es un aparato diseñado para producir un acceso desigual a la cultura. El problema del Liceo, en definitiva, nos lleva a preguntarnos: ¿deberíamos sufragar una institución pública que estructuralmente se presenta como una entidad antidemocrática? Seguramente sería más rápido derribarlo. Pero si varios atentados y sendos incendios no lo han logrado, no creo que lo consiga este tímido panfleto destinado a repensar las políticas culturales.

Se me puede reprochar que el Liceo es un edificio con una carga simbólica alta, estaría totalmente de acuerdo, pero una transformación de esta capa no alteraría todas las otras políticas materializadas que he intentado mostrar. En definitiva, defiendo que es fundamental trabajar según una idea de transformación cultural que se atreva a enfrentarse tanto con la realidad simbólica como con la realidad material de la cultura. Es importante imaginar nuevos discursos y estrategias, pero también lidiar con decisiones ya materializadas en instituciones, tecnologías y protocolos. Como hemos defendido, la cultura tiene efectos más allá de lo que enuncia discursivamente. Hemos de tenerlo en cuenta a la hora de elaborar unas políticas culturales cuya vocación sea acercar la democracia a la cultura y transformar su anquilosada realidad. La materia importa y la cultura libre tiene aún

mucho trabajo por delante si quiere saltar de lo simbólico a lo material. Por el mero hecho de ser, las instituciones y los equipamientos culturales son ya políticos, una cultura libre de Estado debe ser capaz de entender esta realidad y hacerse cargo de ella. Cortinas, software, escaleras, el marfil que corona la frente de los unicornios o el amarillo cadmio limón, son realidades que nos afectan y nos recuerdan que la cultura ya es política, una política que trasciende los discursos, una política estética, afectiva y material.

IV. La cultura popular, el mercado y varias excelencias

> En cuanto un intelectual se lanza a por la cultura popular, saltan las alarmas y conviene ponerse a resguardo. Da igual si lo hace desde la sublimación del mercado (porque está convencido de lo que el pueblo quiere) o desde la crítica a ese statu quo (persuadido en este caso de lo que el pueblo necesita). Por la derecha o por la izquierda, cualquier tentativa de normatividad de la cultura popular quedará siempre bajo sospecha. Aparte de depararle al «normador» el destino patético de quien entra en un campo minado... cargado de minas. (Iván de la Nuez)

> You'll never live like common people / You'll never do whatever common people do / You'll never fail like common people / You'll never watch your life slide out of view / And dance and drink and screw / Because there's nothing else to do.[1] (Pulp, *Common People*)

Estaría bien que en el Estado español existiera algo parecido a políticas culturales municipales. Lamentablemente, no existen. O, por lo menos, no existen como un elemento cohesionado, homogéneo y concreto que podamos describir y valorar. Este detalle no es en absoluto irrelevante, ya que gran parte de la acción cultural del Estado se desarrolla en una escala municipal. Y por mucho que a algunos les sorprenda, mucha se desarrolla fuera de las grandes ciudades, algo difícil de creer si nos atenemos a la nula atención

---

[1] Nunca vivirás como la gente normal / Nunca harás lo que hace la gente normal / Nunca cometerás errores como la gente normal / Nunca verás cómo tu vida se te escapa / Bailarás, beberás y follarás / Porque no hay nada más que hacer. [N. de E.]

prestada por medios y prensa a la cultura que acontece fuera de Madrid o Barcelona. Pormenorizar las políticas culturales que han ido desarrollándose en los diferentes municipios desde que empezó la Transición nos obliga a pensar en términos de heterogeneidad y nos desvela asimetrías notables. Si la diferencia de tamaño o de densidad de población no fueran ya motivos suficientes, la desigualdad que existe entre los distintos municipios a la hora de acceder a los recursos económicos del Estado, la diversidad de los partidos políticos que los gobiernan o las peculiaridades históricas que los condicionan hacen imposible que podamos hablar con un mínimo de propiedad de políticas culturales municipales como un elemento singular. Además, las competencias municipales en materia de cultura se ven en ocasiones limitadas o determinadas por otras medidas impulsadas desde las diputaciones o impuestas por los planes regionales. El panorama competencial no resulta siempre fácil de entender y, en ocasiones, las administraciones o bien no llegan a cubrir todas las necesidades culturales de una región específica o bien se pasan de frenada.

Con la llegada de la democracia los partidos tuvieron que hacer frente al diseño de políticas culturales a partir de lo poco que se había ido definiendo durante el franquismo: casas de cultura, teleclubs, telelibros y agencias de promoción de la cultura española en el exterior. Ya es mucho, teniendo en cuenta que el franquismo había definido una «política cultural asentada en la negación del valor mismo de las artes y del intelecto, y en su represión» (Quaggio, 2014). Lo que sí hizo el franquismo, en su avidez por construir una identidad nacional católica y conservadora, fue diseñar una engrasada máquina al servicio de la invención de toda una serie de tradiciones y ritos culturales. Ese es un capítulo no escrito que podríamos añadir al famoso libro de Hobsbawm y Ranger, *La invención de la tradición* (2012). Este epígrafe nos ofrecería un generoso repertorio de fiestas patronales, festividades, procesiones, ritos y rituales que fueron apareciendo y asentándose en el Estado español durante ese periodo. A estas deberíamos añadir todas esas otras fiestas

de origen pagano o popular que con el franquismo se rediseñaron o se «recondujeron» a fin de encajar y fomentar el ideal nacional-católico. Así nació la escisión, aún sin solventar, que afecta a cómo se concibe y promueve la cultura en el Estado español; como señala Quaggio (2014: 40):

> El franquismo dividió la noción de cultura en dos compartimentos estancos: por una parte, la «alta cultura», un registro elitista para un restringido círculo de adeptos a través del cual se formaba a los futuros funcionarios de alto rango; por la otra, la «cultura popular», la producción artística e intelectual que el Estado deseaba propagar entre la población.

Muchos de los partidos que entraron a gobernar en ciudades y pequeños municipios durante la década de los años ochenta eran conscientes de ese hecho pero, como hicieron con muchos otros aspectos durante la Transición, decidieron mirar hacia otro lado. Se dieron por legítimas estas expresiones de cultura popular diseñadas en realidad por el franquismo y, en una huida hacia adelante, se consideró que cualquier problemática se solventaría con un proceso de «modernización cultural». De esta timidez política nació la gestión cultural, un conjunto de prácticas que se aplicaban en resolver los problemas políticos como si fueran asuntos técnicos; se descafeinó y externalizó el trabajo de definición de las políticas culturales. En sintonía con el espíritu general de la Transición, si ese diseño era político no debía parecerlo. La escisión cultura de Estado *vs* cultura popular (es decir, la cultura con la que el Estado quiere sentirse representada *vs* la cultura que el Estada piensa que demanda la ciudadanía) se repitió a la hora de distribuir las competencias. A los municipios pequeños y medianos, salvando algunas excepciones, les tocó la «cultura popular» y a las ciudades más grandes les tocó acoger los centros de vanguardia o con aspiraciones de «cultura contemporánea».

Esta visión populista se encuentra en la base de la falsa dicotomía entre una cultura experimental y otra de carácter popular, entre vanguardia y tradición, que aún perdura y enturbia los debates sobre políticas culturales en el Estado

español. Esta tensión entre las culturas rurales y las incipientes culturas urbanas, entre las culturas populares y lo que quiso parecerse a una cultura moderna, fue especialmente palpable durante la década de 1980. Es importante recordar la masiva migración campo-ciudad entre 1955 y 1975 y la rápida urbanización que conllevó; es, durante este periodo de construcción de las culturas urbanas, cuando podemos observar algunos de los primeros intentos de vincular formas de cultura popular con prácticas culturales de vanguardia. Tomando como ejemplo la obra de autores como Luis Mateo Díez, Juan Marsé o Bernardo Atxaga, entre otros, Moreno-Caballud señala que «estos proyectos se definían en parte por el deseo de crear una "cultura popular" regionalista que compartía espacio y criterios estéticos pertenecientes a las tradiciones literarias de la alta cultura» (2015: 110). No resultaba fácil vincular estas visiones que ponían en valor lo comunitario, las prácticas no monetizadas, los saberes ancestrales y las culturas populares con las visiones hegemónicas de una España que buscaba a toda costa escapar de su pasado franquista y que encontró en la voluntad de modernización un significante capaz de aunar distintas sensibilidades y distintos bandos. Otro problema añadido fue que «hacia finales de los setenta, el proyecto de crear una cultura "enraizada", una modernidad que no apostaba todo por un falso cosmopolitanismo novedoso que servía para camuflar cierto elitismo cultural, se enfrentó a su mayor obstáculo, la extinción de las culturas rurales en las que quería establecer sus raíces» (ibídem: 112). Nos encontramos, así, con un doble fenómeno, por una parte la desaparición de la población que habitaba el medio rural, que de forma masiva emigró hacia las ciudades, y, por otra, la irrupción del capitalismo en la vida de personas que habían vivido en un sistema económico controlado, marcado por la extrema pobreza y la escasez. Las culturas populares empezaron a llenarse de objetos de consumo y de artefactos culturales producidos por las incipientes industrias culturales. Moreno-Caballud destaca la presencia de este fenómeno en la obra de Marsé y Montalbán, cuyo «universo simbólico había empezado a llenarse de productos ofrecidos para el consumo individual, que de forma

paulatina van reemplazando las propiedades comunales, custodiadas por la memoria y la oralidad para garantizar así la reproducción de la vida colectiva» (2015: 127). La acumulación de objetos de consumo sirvió, así, para distraernos de un extraño fenómeno: en el Estado español se estaba promoviendo una necesidad urgente de modernización cuando lo que en realidad hacía falta era iniciar la modernidad.

Esta tensión, que afloraba en las prácticas culturales y en los imaginarios simbólicos, tenía por fuerza que traducirse en políticas culturales. ¿Cómo poner en valor prácticas culturales que se estaban abandonando? ¿Cómo integrar sistemas de creencias y universos simbólicos ancestrales en un proyecto de huida hacia adelante? Lo moderno tenía que «ganar», eso estaba claro, pero los partidos de izquierdas que entraron a gobernar durante la Transición mostraron siempre cierta debilidad por la cultura popular, o al menos, por aquello que se parecía a ella. La izquierda ha tendido, no sin cierto paternalismo, a fetichizar la cultura popular como si fuera la expresión directa de los anhelos e ideas del pueblo, de la gente. En su libro *La idea de cultura,* el siempre agudo Terry Eagleton ya puso en evidencia el marco nostálgico con el que suele considerarse la cultura popular, afirmando: «El origen de la idea de cultura como una forma característica de vida está íntimamente ligado con la debilidad romántica y anticolonialista por las sociedades "exóticas" ya extintas [...] el exotismo resurgirá más tarde, esta vez bajo modo postmoderno, transformando a la cultura popular en algo romántico, dotada ahora de la función expresiva, espontánea y casi utópica que antes desempeñaban las culturas "primitivas"» (Eagleton, 2001: 27). En el Estado español ha sido la izquierda la que, desde la Transición, ha fetichizado la cultura popular buscando en ella vestigios de lo auténtico, de lo que pide y hace el pueblo, la gente.

Así, se han querido ver en la cultura popular expresiones de lo genuino —expresiones políticas que escapen del campo de la política formal—, de la misma manera que a finales de la década de los años setenta, los estudios culturales buscaban la semilla de la transformación política en

los movimientos subculturales. Incluso el propio Eagleton, cuando quiere buscar una cultura crítica, sin mencionarlo de forma explícita, acaba haciendo un gesto muy propio de los estudios culturales. Y así afirma que «si la cultura como crítica ha de ser más que una fantasía ociosa, debe apuntar hacia aquellas prácticas del presente que prefiguran parcialmente esa cordialidad y esa plenitud que ella misma anhela. Puede hallarlas en la producción artística, pero también en aquellas culturas marginales que todavía no han sido completamente absorbidas por la lógica de la utilidad» (Eagleton, 2001: 40). Vemos, así, como el propio Eagleton acaba reproduciendo ese gesto romántico que él mismo critica. En este punto resulta conveniente prestar atención a la descripción de la cultura popular que hace Raymond Williams en su clásico libro *Palabras clave* para ver cómo el concepto combina dos tradiciones y dos posturas bastante diferenciadas. Williams apunta que el término «popular fue originalmente un término legal y político, que viene del latín *popularis*, es decir, perteneciente al pueblo» (Williams, 1980: 236). Podríamos pensar, pues, que la cultura popular es aquella que pertenece al pueblo. La cosa se complica porque, en todo caso, «la cultura popular no era identificada por el pueblo sino por otros y aún contenía dos sentidos antiguos: tipos de obras inferiores (literatura popular, diferenciada de la de calidad) y las obras que se proponen deliberadamente conquistar el favor del pueblo (periodismo popular)» (ibídem: 237). Lo que vemos aquí es que la cultura que, en principio, pertenece al pueblo suele estar determinada por otros. Los antropólogos y los críticos culturales o literarios son los que decretan qué cultura pertenece o no al pueblo.

El concepto experimenta otro giro de suma importancia cuando se empieza a distinguir entre la cultura que pertenece al pueblo porque él mismo la ha producido y la cultura que pertenece al pueblo porque es la que este consume. Williams anuncia este fenómeno cuando, al definir la noción de lo «comercial», escribe: «Hay un interesante uso contemporáneo de "comercial" para designar una publicidad emitida por radio o televisión y en algunos espectáculos populares.

Desde la década de los años sesenta se usó para referirse a una obra no sólo exitosa sino también eficaz o potente, como en el caso del sonido comercial como connotación positiva de la música popular» (Williams, 1980: 70). La música pop y el arte pop se refieren, en el mundo anglosajón, a aquellas formas de producción cultural destinadas al consumo mayoritario. De esta manera, con la llegada de las industrias culturales, la nueva forma de la cultura popular resulta muy distinta de aquella cultura que era popular porque la había producido el pueblo. El propio Williams aclara que «el sentido de la cultura popular como la que realmente hace la gente para sí misma es diferente de estos otros sentidos y es notorio que se relaciona con la idea de *Kultur del Volkes* de Herder, pero lo que surgió en inglés como cultura *folk* puede distinguirse de otros sentidos recientes otorgados a la cultura popular» (ibídem: 237). Así pues, es el folclore lo que queda ahora designado como las formas de cultura popular producidas y consumidas por las propias comunidades, mientras que la cultura popular pasa a significar la cultura producida para dichas comunidades.

Años antes Pier Paolo Pasolini ya había advertido este proceso. Lo denunció en el conjunto de cartas que destinó al jóven Gennariello y que están comprendidas en las *Cartas luteranas*. En estas piezas, Pasolini argumenta que con la llegada del consumismo a Italia, las clases populares se han visto paulatinamente desposeídas de su identidad y de sus hábitos culturales. Según el autor, este fenómeno ha favorecido que «las grandes masas de obreros y las élites progresistas se ha[ya]n quedado aisladas en este nuevo mundo de poder: un aislamiento que aunque por una parte ha preservado cierta claridad y limpieza mental y moral en ellas, también las ha vuelto conservadoras» (Pasolini, 1997: 26). Esta idea, la de la destrucción de la cultura popular (creada por el pueblo) y su reemplazo por una cultura producida por las industrias culturales, es el eje central de sus *Cartas luteranas*, donde afirma que esta «revolución conservadora» necesita, en primer lugar, destruir los códigos morales de las clases populares para imprimir después su carácter

reaccionario en toda la sociedad. Pasolini es muy gráfico y no escatima adjetivos, escribe: «El poder, creado a fin de cuentas por nosotros, ha destruido toda cultura anterior para crear una cultura propia, hecha de pura producción y consumo, y por consiguiente, de falsa felicidad. La privación de valores os ha arrojado a un vacío que os ha hecho perder la orientación y os ha degradado como seres humanos» (Pasolini, 1997: 90). Pasolini recela así de todo aquello que se señala como cultura popular, pues considera que desde la década de 1960 este término solo designa a los objetos de consumo cultural destinados a las masas con el objetivo de destruir su dignidad de clase y producir una contrarrevolución conservadora. Cuando los signos identitarios y culturales de las clases trabajadoras son objetos de consumo, la gestión del deseo y de la identidad deviene un ejercicio de mercadotecnia. En la década de 1980 en el Estado español vivimos un proceso parecido. En ese periodo, el PSOE no dudó en apoyar y promover una creciente mercantilización de cierta cultura de consumo rápido con la que se identificaron quienes se creían modernos.

Por su parte, la derecha española no ha tenido demasiados problemas con la gestión de la cultura popular. En términos generales la ha percibido como aquello que produce identidad de nación, que vertebra al pueblo español y le pone en contacto con sus orígenes. De acuerdo con este patrón, se ha limitado a potenciar el componente reaccionario que pudieran tener, y de hecho tienen, muchas de las manifestaciones de lo que se denomina cultura popular. Así se entiende que las políticas culturales que se han diseñado e implementado a escala municipal tengan que ver, a veces en exclusiva, con la promoción de las fiestas patronales y las festividades populares. Si tuviéramos acceso a los presupuestos culturales de todos los municipios del Estado veríamos cómo gran parte de los fondos de los municipios pequeños y medianos se destinan a la promoción de este tipo de eventos. Las tradiciones, viejas y nuevas, deben respetarse, aunque ello implique la celebración reiterada de rituales discriminatorios o la reproducción de tradiciones de tintes

—a veces abiertamente— racistas o de explícito maltrato animal. Las fiestas mayores, los carnavales, las verbenas de verano y los pasacalles son elementos tan vertebrales como incuestionables para nuestras políticas culturales. Esta es la coyuntura a la que hoy deben hacer frente los partidos de nuevo cuño. Buena parte del reto de estos gobiernos en esta materia consiste en enfrentarse a tradiciones muy enraizadas y a veces entumecidas. Tienen que decidir si conciben la cultura popular como algo maleable y cambiante o si se limitan a seguir cristalizándola en sus formas más convencionales, con todo lo que eso conlleva. Deben elegir entre mirar a otro lado, como ya pasó durante la Transición, o enfrentarse sin ambages tanto al rumor nacional-católico como a su encarnación buenista, la progresía, que resuena de fondo en gran parte del imaginario de la cultura popular nacional.

Por tanto, llegados a este punto, parece claro que hablar de cultura popular implica abrir tres debates. El primero es relativo a la pregunta de cómo gestionar todas aquellas tradiciones y prácticas culturales que fueron inventadas durante el franquismo y que se han normalizado como la «verdad» de la cultura popular; tiene que ver con la redefinición de símbolos y hegemonías previas, una cuestión que ya hemos debatido en el capítulo anterior. Por suerte, en este terreno la sociedad civil ha adelantado muchas soluciones, y ya tenemos numerosos ejemplos de colectivos y grupos de personas que reinterpretan festividades o eventos populares, repolitizando sus símbolos y alterando sus estructuras. El segundo está en que la construcción social de la cultura popular ha creado grupos de interés, lobbies y agrupaciones que se consideran los interlocutores privilegiados para hablar de cultura. ¿Cómo facilitar la consolidación de voces alternativas, espacios diferentes y nuevos imaginarios de la cultura popular? O en otras palabras ¿cómo definir políticas capaces de tener en cuenta los diferentes actores que producen cultura desde lugares no mayoritarios? En tercer y último lugar está la cuestión de cómo podemos reabrir el debate que enfrenta lo popular y lo experimental, es decir, aquellas prácticas inmovilistas que se sienten arropadas por la tradición *versus*

aquellas prácticas que experimentan, abren nuevos imaginarios, interpretaciones y diálogos con el presente. Pese a que a estas alturas la dicotomía cultura popular / cultura experimental debería haber sido superada, lo cierto es que no es así, por ello voy a dedicar las últimas líneas de este libro a esta cuestión.

En el ámbito de la cultura siguen imperando discursos que oponen canchas de fútbol a medialabs, así como centros cívicos a centros de investigación, como si la experimentación y la crítica no fueran algo inherente a la práctica cultural. Acabar con estas falsas oposiciones es crucial para superar la distribución desigual de recursos y, por ende, la desigualdad de oportunidades. Dicho de otro modo, es necesario superar esta dicotomía para poder atajar la segunda problemática que hemos expresado un poco más arriba. Para romper esta dialéctica es clave que dejemos de pretender normativizar lo que es o debe ser lo popular, que dejemos de intentar jerarquizar el gusto con Camela, la cumbia villera o el baloncesto. Es necesario dejar de relacionar la cultura popular con prácticas ya existentes en detrimento de todo lo que está por venir. Igualmente, es importante desvincular la noción de lo experimental de cierta idea de progreso, ya que también existen experimentos retrógrados, manieristas y llenos de tics del momento. Las políticas culturales que sean capaces de fomentar una noción de cultura popular que tenga en cuenta estas necesidades coyunturales, dejarán de producir espacios de mero consumo para permitir la emergencia de espacios de autoproducción de cultura. Espacios que dejarán de ser preescriptivos para permitir, así, que acontezcan aquellas prácticas culturales que están aún por determinar, espacios abiertos a la experimentación y en los que se fomente una excelencia crítica, una excelencia federada, una excelencia determinada por la colectividad. Los y las responsables de crear políticas culturales de carácter transformador pueden optar por enfrentarse a quienes detentan la cultura popular y sus símbolos, o crear políticas que permitan la emergencia de espacios y subjetividades distintas. Para ello, deben ser capaces de redistribuir

los fondos existentes entre esas prácticas incipientes que no aspiran a representar y esas tradiciones que basan todo su poder en su carácter representativo de identidades e ideales muy asentados. Es importante dejar de volver la mirada a la cultura popular como fuente de legitimidad, como reducto de autenticidad y como el lugar donde, de forma natural, acontece lo político que no se enuncia como tal. Solo escapando tanto de la reificación conservadora como de la exotización progresista podremos enfrentarnos a la política de lo popular. Solo escapando de los relatos de progreso y de modernización podremos contemplar y aceptar lo experimental como algo cotidiano, algo que acontece de forma mundana, algo que está implícito en muchas prácticas culturales que ocurren fuera de laboratorios y medialabs. Pero aquí nos enfrentamos a un problema clásico de la políticas culturales, ¿cómo valorar, medir, tasar estas prácticas diferentes? ¿Cómo establecer la importancia de prácticas en movimiento y que no aspiran a la universalidad?

En su repaso a 20 años de políticas culturales en el Reino Unido, Robert Hewison advierte que una de las características de la práctica neoliberal de la *New Public Management* fue el intento de transformar todos los sistemas de evaluación de la cultura en elementos cuantificables. La introducción de métricas para tasar asistencias, resultados o impacto en el ámbito de la cultura tuvo siempre como premisa una consideración que contemplaba la cultura como un recurso. Así, la administración terminó haciendo política a través de tablas de asesoramiento, hojas de cálculo e indicadores que estaban perfectamente sincronizados con la voluntad de eliminar los elementos más conflictivos de la cultura. Estas métricas son incapaces de dar cuenta del valor de la experimentación, la cooperación o la crítica política y cultural. Si se quiere superar estos sistemas de evaluación, resulta crucial fomentar una idea de la excelencia desde abajo, implementando sistemas de evaluación que respondan a los intereses de las comunidades. Necesitamos diseñar sistemas de evaluación entre pares que den cuenta de prácticas que las administraciones tardarán en comprender; estándares de

legitimidad que vengan diseñados por las propias comunidades culturales; y formas de validación de la cultura común y de las comunidades que la producen y cuidan. La comprensión de estos valores diferentes, de la importancia de los movimientos culturales validados por sus pares, la legitimidad ganada desde abajo nos puede ayudar a construir políticas que acompañen lo experimental, lo crítico, lo popular y lo singular. La tradición no puede ser la única forma de validación de una cultura que aspira a transformarse, a cambiar. Una cultura experimental, en movimiento, no puede sentarse a esperar la validación institucional. Al contrario, la legitimidad que le otorguen las comunidades, los proyectos parecidos o sus pares debieran dar la validación de cara a la administración.

El verdadero reto de las políticas culturales municipales consiste, en definitiva, en existir. En dejar de ser meros instrumentos de gestión y aceptar que la cultura es política, que la cultura es y puede ser problemática, que la cultura puede y debe ser crítica pero que también puede ser reaccionaria y retrógrada, que la cultura puede ser liberadora pero también racista y discriminatoria. Sobre todo, es hora de aceptar que la cultura popular también puede conllevar riesgo y experimentación, y que esta se manifiesta tanto a través del folclore como en espacios culturales independientes o proyectos autónomos. Es necesario que pensemos cómo puede regularse y propiciarse la excelencia crítica desde abajo para no acabar reproduciendo de nuevo una dicotomía que nunca debió existir. Es urgente pensar en estructuras administrativas que permitan que las nuevas voces, los espacios independientes y los entornos críticos puedan dialogar con quienes hasta ahora eran los únicos que se creían legitimados para hablar de cultura.

Si Matthew Arnold demonizó las formas culturales que surgían de las entonces nuevas clases trabajadoras y del proletariado en la medida en que ponían en peligro la excelencia de la cultura —criticó a estos nuevos agentes que no respetaban la tradición ni sus símbolos— ahora es el tiempo de definir las excelencias bárbaras, de perfilar los valores de

quienes ven en la cultura popular un lugar para reinventar las tradiciones, jugar con sus símbolos, definir nuevas reglas y formas de hacer. De quienes experimentan con una cultura que va más allá de los intereses del mercado. De quienes no conciben una cultura popular que no sea crítica y experimental. De quienes producen nuevos espacios y formas de habitar lo urbano. De quienes cacharrean con nuevas formas de acción política y exploran los límites de la participación. De quienes producen herramientas y tecnologías que no buscan estandarizar sino ampliar el espectro de cuerpos, géneros e identidades que pueblan municipios y ciudades. De quienes investigan e inventan palabras, sonidos, ruidos y posturas con los que definir la realidad. De quienes explicitan las interdependencias que nos producen como sujetos y que se niegan a pensar en soledad. De colectivos, pandillas y agrupaciones heterogéneas difíciles de nombrar. De filisteos ilustrados y de bárbaros elegantes. En definitiva, de quienes se dedican a pensar, producir y vivir una cultura en común.

V. Conclusiones: chiringuitos, unicornios y cultura democrática

> Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. (Charles Dickens)

> Que Dios ayude a los ministros que se inmiscuyen en las artes. (Lord Melbourne, 1835)

En la década de 1970, el crítico cultural Raymond Williams, autor entre otras obras de *Cultura y materialismo*, fue invitado a formar parte del Arts Council del Reino Unido, una de las más altas instituciones en lo referente a políticas culturales. Su relación con dicha institución fue muy breve y le dejó un sabor amargo y algo de resentimiento. Durante el tiempo que ocupó su plaza, intentó introducir algunos cambios en la estructura de la institución con el objetivo de democratizarla y acabar con algunos de sus dejes elitistas. Williams se esforzó por que en los procesos de toma de decisiones se incluyera a representantes de Equity o del Writers Guild, sindicato de actores y escritores, respectivamente (McGuigan, 1997), pero no lo logró. Al dejar su puesto no dudó en cuestionar públicamente la supuesta autonomía de la organización y la neutralidad de los miembros del consejo. Según él, las personas que debían representar «a los mejores y lo mejor» de las artes y de la cultura y que debían hacer lo posible por mantener la autonomía de la institución ya sabían de forma instintiva lo que el gobierno quería de ellos; todas las decisiones que tomaban secundaban los intereses de la administración (Hewison, 2014). En otras palabras, estas personas

se comportaban de forma tal que no hacía falta que la institución les marcara las pautas que debían seguir. Devenir institución antes de poder cambiarla es, sin duda, una forma de materialismo. En ocasiones, las políticas culturales no están escritas, se escapan de lo explícito para tomar la forma de dependencias del rumbo, estructuras institucionales, arreglos espaciales o estándares tecnológicos. La cultura de Estado opera más allá del Estado.

En las páginas anteriores he tratado de dar cuenta de los diferentes procesos, materiales y velocidades que producen institución, de los diferentes materialismos de la política de la cultura. Se trata de prácticas, materiales, agencias y objetos que hacen política más allá del discurso, palabras escritas de forma precipitada sobre procesos vivos que se presentan como urgentes pero se mueven lentos. Estas diferentes velocidades están, sin duda, destinadas a generar frustración. Las expectativas son grandes, pero las conquistas van llegando lentamente mientras las decepciones se acumulan. Vivimos con los ojos puestos en todo lo que se podría hacer, constatando con cierta rabia todo lo que no se está haciendo; con el deseo puesto en el cambio, pero entre los restos de modelos fallidos que se resisten a desaparecer. Sin embargo, tenemos la certeza, por suerte, de que lo que queda del viejo paradigma son sus ruinas. Las industrias creativas, las capitales culturales, los emprendedores, la creación de públicos, los grandes contenedores vacíos son los «aeropuertos de la cultura» y de estos ya no despegan aviones. Burbujas discursivas y financieras que se niegan a desvanecerse del todo.

También hay resistencias: el sector, los sectores, aquellos que se beneficiaron de los diferentes pelotazos. Sin duda se trata de fórmulas agónicas que se siguen creyendo portavoces de la cultura y que no han sido capaces de constatar que a su alrededor han nacido ejes, círculos, grupos, mareas, asambleas de cultura; son los bordes frente a los desbordes. Por todas partes, precarios y precarias de la cultura que no se sienten interpeladas por una única categoría laboral; agentes culturales con pieles y géneros diferentes; sujetos que

alternan infinitud de trabajos y prácticas y que nunca se sintieron cómodos ni con las maneras de hacer de determinadas asociaciones, ni con las entidades de gestión colectiva; personas que por origen o identidad nunca fueron tenidos en cuenta; individuos para quienes se pensaban las políticas culturales, pero que nunca fueron invitados a definirlas. Son las culturas de base, las prácticas invisibilizadas. Por ello, es hora de superar el modelo de los sectores enfrentados y empezar a pensar en prácticas interdependientes. Es hora de fijarnos en todo lo transversal que vincula y puede atravesar distintas necesidades y potencias. Es necesario centrar la atención en las prácticas de vida y de trabajo que están cruzadas por la cultura, pero también por los cuidados, las fragilidades y los deseos de cambiar el panorama de «lo cultural». Ha llegado la hora de hacer políticas culturales desde la diferencia y no para aquellos que se hicieron pasar por la norma, por lo normal.

La cultura libre también está en un *impasse*. Después de haber conseguido infiltrarse en procesos, grupos, partidos e instituciones, ahora necesita reencontrarse. La cultura libre lo dio todo en el 15M y se quedó desfondada. Ya lo dijo célebremente Emma Goldman: «Si no se puede bailar, esta no es mi revolución». La cultura libre se tomó en serio esta máxima; y los años que siguieron al 15M fueron prolíficos en espacios, procesos, iniciativas y proyectos culturales que trataban de explorar formas de lo político que fueran más allá de la política. Todo proceso de transformación política o social ha de venir forzosamente acompañado o sostenido por estéticas y formas de sentir, bailar y pensar enraizadas en lo cultural. El 15M inauguró el paradigma de la política de lo inaudito y nos permitió imaginar estéticas arriesgadas, traviesas, glamurosas, astutas, audaces e imprudentes que escapaban del imaginario de lo político y nos llevaban a otros mundos posibles, muchos de ellos aún por explorar. Pero, después, los unicornios fueron desapareciendo. Algunos por agotamiento, otros por rabia o frustración. Los partidos que se decían herederos del 15M no tardaron en asumir que la política sólo podía ser la de los pronunciamientos

en términos mayúsculos, de nuevo la política de *foulard* y corbata, y la cultura quedó en un segundo lugar. Puede que incluso en el tercero o en el cuarto. Para ellos, la cultura era una causa menor. La cultura, que es rara, incómoda, resultaba un problema difícil de encajar en los grandes discursos de transformación. Pocos podían imaginar que las guerras que más daño hacen a los procesos de transformación, y son las que se están desatando hoy, son precisamente guerras culturales. Esas guerras también producen ofensivas, trincheras y bajas. Y la falta tanto de un pensamiento cultural crítico como de una apuesta clara por el diseño de políticas culturales ha pillado a los municipalismos a contrapié. Relegar la cultura a segunda fila, sin pensamiento cultural, sin pensamiento tecnológico, sin entender que la estética es política, tiene sus consecuencias. Y ahora se empiezan a sufrir.

Por ello es tan necesario hacer políticas culturales y ser capaces de enfrentar con rigor los problemas que desde hace años se vienen planteando y que se han solucionado con parches y ñapas. Entre ellos, es hora de abordar con urgencia el gradiente de lo común, entendiendo sus vínculos e intersecciones con lo público estatal y su capacidad de dialogar con lo público no estatal; y entendiendo también que la cultura común necesita ser libre de Estado. Lo común no tiene vocación pública, las instituciones públicas se rigen por el interés general y este para nada es reducible al bien común. El bien común lo definen comunidades concretas, con objetivos y preocupaciones muy específicas y a partir de normas y prácticas diseñadas para que sus premisas puedan cumplirse. Por ello no podemos esperar que la cultura común sea un nuevo espacio para externalizar lo público. Lo común es autonomía. Ni puede cumplir un servicio público ni puede someterse a las validaciones, requisitos, horarios, certificaciones y normativas de lo público. Cuando lo común se somete a lo público, la autonomía y la confianza se ven reemplazadas por la vigilancia y los sistemas de evaluación. Cuando la responsabilidad pública se diluye, nacen los cortijos y la corrupción. Perdemos todas.

Tampoco podemos permitirnos la paulatina erosión de lo público, hay que trabajar en la construcción de nuevas instituciones más democráticas, accesibles, capaces de rendir cuentas, capaces de representar sin limitar a aquellos a los que se dirige. Lo común pide autonomía, capacidad crítica e invención. Lo público estandariza, repite y asienta. Lo común explora y desestabiliza. Y así, se va perfilando un gradiente de prácticas y espacios que forzosamente deben convivir. Cada vez es más necesario el diseño de unas políticas públicas que sean capaces de dar cuenta de este ecosistema de posibilidades y velocidades. Ni lo común puede estar sometido al designio público ni lo público puede aspirar a ser común. Lo común no es de todos, lo público sí debiera serlo.

Los derechos sólo existen si se ejercen. El derecho al acceso a la cultura se delegó y las instituciones culturales nos ofrecieron un acceso taimado y limitado a algunas culturas. Ahora nos toca ejercer y forzar los límites de nuestro derecho. Nadie hasta ahora ha determinado lo que puede albergar un derecho. Nadie ha definido el potencial real del acceso a la cultura. El acceso no puede ser solo consumo de cultura, no puede consistir solo en la posibilidad de contemplar, escuchar, leer e interactuar con objetos culturales.

El acceso a la cultura implica demandar el espectro de lo común, devolver las instituciones a la ciudadanía, recuperar unas instituciones hasta ahora sometidas a intereses particulares y tramas de corrupción. Conseguir que las instituciones culturales dejen de dedicarse a la promoción urbana, a la atracción de turismo, a la producción de marca, y devolver las instituciones culturales a la cultura. Recuperar la vocación de servicio público de las instituciones exige romper cierta idea de experticia que solo sirve para camuflar decisiones que no siempre van en beneficio del conjunto de la ciudadanía: designaciones a dedo con el envoltorio de concursos públicos, robos a plena luz del día que han saqueado algunas de nuestras instituciones culturales... Debemos desprivatizar las cesiones y concesiones y transformar las instituciones en infraestructuras capaces

de sostener la cultura hecha y vivida en común. Debemos concebir estas infraestructuras como espacios de consumo, producción y distribución de cultura, capaces de cubrir las necesidades materiales de la cultura libre; como lugares que pueden sostener diferentes valores de la cultura y de responder a diferentes excelencias. Cuantos más valores, más grados de excelencia. Estas excelencias deben ser definidas desde abajo, desde las comunidades, desde las prácticas profesionales y desde lo amateur. Reconocimientos mutuos. A su vez, es necesario despersonalizar las instituciones. Una política cultural de corte materialista debería hacernos confiar en los protocolos, las formas de validación o los sistemas de distribución presupuestaria para que no tengamos que depositar toda nuestra confianza en las personas. Las instituciones culturales no pueden ser cortijos personales, ni económicos ni discursivos. Deben ser, en cambio, lugares apropiables, transparentes, cuestionables y capaces de rendir cuentas. El acceso no puede ser sólo consumo, debe ser capaz de comprender este deseo de transformación de las instituciones culturales en espacios más democráticos y puestos al servicio de la ciudadanía.

Y, ahora que nadie nos escucha, dejemos de fingir que en el Estado español existe un mercado libre de la cultura; un mercado labrado por emprendedores que generan una cultura común a través de productos privados. Es necesario salir del paradigma de los grandes aeropuertos de la cultura y de los chiringuitos y chanchullos que los rodean. Vamos a pensar la economía de la cultura como un ecosistema que nace de la noción de acceso a la cultura. Un ecosistema que implica tanto espacios comunes como espacios públicos y en el que participan amateurs, profesionales, filisteos, bárbaros y comunidades de afectados por la cultura. Un ecosistema de prácticas que nos obliga a pensar la sostenibilidad de forma radical, escapando de la forma valor/dinero, a fin de entender la cultura como un conjunto de valores que necesitan ser cuidados y respetados. Debemos pensar una economía de la cultura que surja de la necesidad de cuidar y sostener prácticas culturales de diversa índole, pero

también sujetos y cuerpos diferentes, precarizados y quemados por una máquina de consumo rápido y con poca memoria. Necesitamos definir políticas culturales que acompañen las transformaciones sociales y políticas que se viven hoy en el Estado español. Necesitamos, con urgencia, escapar de los grandes mítines que inciden en lo simbólico, las hegemonías, para centrarnos en el diseño material de los espacios, infraestructuras y protocolos que nos permitan vivir la cultura en común. Es hora de hacer políticas culturales materialistas, que sean capaces de producir transformaciones infraestructurales, legislativas y tecnológicas. Políticas que atiendan a las diferentes economías de la cultura y a los déficit democráticos de las instituciones culturales.

Puede que la cultura no aspire a ser libre. Puede que la cultura entre en contradicciones y que implique controversias, puntos de vista encontrados, comunidades enfrentadas. Puede también producir identidades estandarizadas y puntos de vista homogéneos. Puede que la cultura no siempre nos haga mejores ni más inteligentes. Puede que siempre produzca ciertas élites y deje a algunos sin voz. Puede que la cultura y el entretenimiento estén a veces demasiado cerca. Puede que la cultura sirva en demasiadas ocasiones para contentar a las masas. Puede que siempre haya quien no se sienta representado por las instituciones, tanto como puede que haya comunidades a las que nunca se pueda interpelar. Puede que las instituciones siempre estén al servicio de unos pocos. Puede que algunos unicornios se queden tomando cañas en los chiringuitos y se olviden de volar. Puede que la cultura libre de Estado siempre implique contradicciones y que la voluntad de autonomía choque de frente con el interés general. Pero lo que está claro es que la cultura aspira a ser democrática y tenemos hoy una oportunidad para conseguirlo que no podemos dejar pasar.

Bibliografía

Badía, Teresa, Jorge Luis Marzo y Joana Masó (2014), *No es lo más natural: escritos y trabajos de Octavi Comeron (1965-2013),* Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona.

Banks, Mark y Katie Milestone (2011), «Individualization, Gender and Cultural Work», *Gender, Work & Organization,* vol. 18, núm. 1, pp. 73-89.

Barbieri, Nicolás (2015), «Derechos culturales: ¿qué son, cómo se han desarrollado en Cataluña y qué tipo de políticas requieren?», *Estado de la cultura y de las artes 03_2015*, vol. 03-2015, Barcelona, CONCA.

Bennett, Jane (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things,* Durham (NC), Duke University Press.

Berry, David y M. Moss (2007), «The contestation of code: a political economy of free software and open source», University of Sussex; disponible online.

Carmona, P., A. Sánchez y B. García (2012), *Spanish Neocon: La revolución conservadora de la derecha española,* Madrid, Traficantes de Sueños.

Eagleton, Terry (2001), *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós.

Frischmann, Brett M. (2012), *Infrastructure: The Social Value of Shared Resources,* Nueva York, Oxford University Press.

Florida, Richard (2002), *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life,* Nueva York, Basic Books [ed. cast.: *La clase creativa. La transformación del trabajo, la cultura y el ocio en el siglo XXI*, Barcelona, Paidós, 2010].

Fonseca Reis, A. (2008), *Economía creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo,* Sao Paolo, Itaú Cultural.

Font, Judith, Helena Ojeda y Xavier Urbano (2015), «La gestión comunitaria en la economía social y solidaria», *Diagonal*; disponible online.

Freeman, Alan (2007), «London's Creative Sector: 2007 Update», Greater London Auhority; disponible online.

Garcia Olivieri, C. (2004), *Cultura neoliberal,* Sao Paulo, Instituto Pensarte.

Gill, Rosalind (2002), «Cool, Creative and Egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe», *Information, Communication & Society, vol.* 5, núm. 1, pp. 70-89.

______ (2007), *Technobohemians or the new Cybertariat,* Ámsterdam, Institute of Network Cultures.

Glass, Ruth (1955), «Urban Sociology in Great Britain: A Trend Report», *Current Sociology,* vol. 4, núm. 4, pp. 5-19.

Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la carcel,* 6 vols., México, Era.

Harvey, David (2012), *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura,* Barcelona, MACBA / Universitat Autònoma de Barcelona.

Hesmondhalgh, David (2002), *The Cultural Industries,* Londres, Sage.

Hewison, Robert (2014), *Cultural Capital: The Rise and Fall of Creative Britain,* Londres, Verso Books.

Howkins, John (2001), *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas,* Londres, Allen Lane.

Jacobs, Jane (1973), *Muerte y vida de las grandes ciudades,* Madrid, Península.

Kleiner, Dmytri (2010), *The Telekommunist Manifesto,* Network Notebooks 03, Ámsterdam, Institute of Network Cultures.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (1987), *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia,* Madrid, Siglo XXI.

Landry, Charles (2000), *The Creative City,* Londres, Earthscan.

Larkin, Brian (2008), *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria,* Durham (NC), Duke University Press / Chesham.

Latour, Bruno (2008), *Reensamblar lo social,* Buenos Aires, Ediciones Manantial.

Lazzarato, Maurizio (2014), *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity,* Los Ángeles (CA), Semiotexte.

Martínez, Guillem (2012), *CT o la Cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española,* Barcelona, Debolsillo.

McGuigan, Jim (1997), «A Slow Reach Again for Control: Raymond Williams and the Vissicitudes of Cultural Policy», en *Raymond Williams Now: Knowledge, Limits and the Future,* Londres, Palgrave-Macmillan.

______ *(2004), Rethinking Cultural Policy*; disponible online.

McRobbie, Angela (2002), «Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds», *Cultural Studies,* vol. 16, núm. 4, pp. 516-531.

_____ (2005), *The Uses of Cultural Studies: A Textbook*, Londres, SAGE.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2013), «Conociendo a nuestros visitantes. Museo Reina Sofia», Secretaria General Técnica / Subdirección General de Documentación y Publicaciones; disponible online.

Moreno-Caballud, Luis (2015), *Cultures of Anyone: Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis,* Liverpool, Liverpool University Press.

Moulier Boutang, Yann (2012), *La abeja y el economista,* Madrid, Traficantes de Sueños.

Pasolini, Pier Paolo (1997), *Cartas luteranas,* Madrid, Trotta.

Peck, Jamie (2005), «Struggling with the Creative Class», *International Journal of Urban and Regional Research,* vol. 29, núm. 4, pp. 740-770 [ed. cast.: «A vueltas con la clase creativa» en Observatorio Metropolitano (ed.), *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas,* Madrid, Traficantes de Sueños, 2015].

Quaggio, Giulia (2014), *La cultura en transición: reconciliación y política cultural en España, 1976-1986,* Madrid, Alianza Editorial.

Raussell Koster, Pau, «La cultura como eje del cambio productivo en Europa»; disponible online.

Reid, Benjamin, Alexandra Albert y Laurence Hopkins (2010), «A Creative Block? The Future of the UK Creative Industries», The Work Foundation; disponible online.

Rowan, Jaron (2010), *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural,* Madrid, Traficantes de Sueños.

______ (2014), «La invasión de los sujetos marca y otras aberraciones del capitalismo neoliberal», *Evaluación, gestión y riesgo. Para una crítica del gobierno del presente,* Santiago de Chile, Universidad Central de Chile.

Stallman, Richard M. (2004), *Software libre para una sociedad libre,* Madrid, Traficantes de Sueños.

Subirats, Eduardo (2014), *Deconstrucciones hispánicas,* Madrid, EDAF.

Terranova, Tiziana (2004), *Network Culture: Politics for the Information Age,* Londres, Pluto Press.

Warwick Comission (2015), «Enriching Britain: Culture, Creativiy and Growth», Warwick University; disponible online.

Williams, Raymond (1980), *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad,* Buenos Aires, Nueva Visión.

______ (1997) *Marxismo y literatura,* Barcelona, Península.

Winner, Langdon (1986), *The Whale and the Reactor: A Search for Limits in an Age of High Technology,* Londres, University of Chicago Press.

Wu, ChinTao (2007), *Privatizar la cultura: la intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980,* Madrid, Akal.

YProductions (2009), «Nuevas economías de la cultura»; disponible online.